



**Inês Morais da Rocha O Arquivo Ficcional na Prática Artística
Contemporânea**



**Inês Morais da Rocha O Arquivo Ficcional na Prática Artística
Contemporânea**

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Criação Artística Contemporânea, realizada sob a orientação científica do Prof. Doutor José Pedro Barbosa Gonçalves de Bessa, Professor Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro.

Dedico este trabalho à minha Mãe pelo incansável apoio.

o júri

Presidente

Prof. Doutor João António de Almeida Mota
Professor Auxiliar da Universidade de Aveiro

Vogal-Arguente
Principal

Prof. Doutora Paula Cristina de Almeida Tavares
Professora Adjunta da Escola Superior de Tecnologia - IPCA

Vogal- Orientador

Prof. Doutor José Pedro Barbosa Gonçalves de Bessa
Professor Auxiliar da Universidade de Aveiro

Vogal- Coorientadora

Mestre Alexandra de Jesus Costa Beleza Moreira
Assistente Convidada da Universidade de Aveiro

agradecimentos

Agradeço a todas as pessoas que possibilitaram e tornaram esta dissertação realizável. Em especial ao Prof. Doutor Pedro Bessa e à Prof. Alexandra Beleza Moreira.

À minha mãe e à minha irmã Joana.

Ao Alexandre.

palavras-chave

Arquivo, Memória, Arte Contemporânea, Ficção, Imaginário.

resumo

Na presente dissertação *por projecto*, pretendeu-se realizar uma reflexão sobre a contribuição de conceitos derivados do Arquivo para a arte contemporânea. Procurou-se compreender como o arquivo ficcional opera em especial no médium da fotografia, através de bases teóricas cedidas por Jacques Derrida, Michel Foucault, Walter Benjamin, Rosalind Krauss, entre outros. Artisticamente referem-se por exemplo a Walid Raad e Lamia Joreige. Estes e outros artistas não só criaram o seu próprio conceito de arquivo, como também contribuíram para desmistificar a ideia de que é possível recuperar totalmente a memória de factos passados, obrigando-nos a repensar os mecanismos tradicionais de legitimação da história. Os projectos de experimentação artística apresentados em contexto de exposição são acompanhados e complementados pela reflexão teórica desenvolvida ao longo dos primeiros capítulos.

keywords

Archive, Memory, Contemporary Art, Ficción, Imaginary.

abstract

In this dissertation, it was intended to develop a reflection about the contribution of concepts derived from Archive for contemporary art. We sought to understand how the file fictional operates especially in the medium of photography, through theoretical courtesy of Jacques Derrida, Michel Foucault, Walter Benjamin, Rosalind Krauss, among others. Artistically refer for example Walid Raad and Lamia Joreige. These and other artists not only created their own concept of file and also helped to demystify the idea that it is possible to fully recover the memory of past events, forcing us to rethink the traditional mechanisms of legitimation of history. The projects of artistic experimentation presented in the context of the exhibition are accompanied and complemented by theoretical developed over the first few chapters.

Índice

-Introdução-

1. Apresentação e Objectivos	1
2. Metodologia e Investigação	2

- I. Arquivo-

1.A Prática Arquivística	5
1.1. Documento	6
1.2. Memória e História	8
2. Mal de Arquivo	12
3. Inconsciente e Memória	14

- II .Arquivo, Ficção e Arte-

1. O lugar da fotografia	20
2. Os Museus Imaginários	24
3. O Arquivo como Prática Artística	27

-III. Arquivo Ficcional-

1. Fotografia e Ficção	33
1.1. Inconsciente Óptico	38
1.2. Joan Fontcuberta	40
1.3. Lamia Joreige	41
1.4. Walid Raad	44

-IV. Projectos de Experimentação Artística-

1. Passado	49
2. Arquivo e Memória	52
2.1. Arkheion	52
2.2. Sem Título	54
2.3. Sem Título	56
3. Arquivo Imaginário	59

3.1. Casas de Antes, hoje.	61
3.2. Prova 0	62
3.3. Sem título	63

-Conclusão-

-Bibliografia-

Introdução

1. Apresentação e Objectivos

Este trabalho de investigação é elaborado no âmbito do Mestrado em Criação Artística Contemporânea, sob a orientação do Professor Doutor Pedro Bessa e co-orientado pela Professora Alexandra Beleza Moreira, do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro.

A presente dissertação tem como finalidade dar continuação às competências estruturantes na área de estudos de arte iniciados no primeiro ano do mestrado nas disciplinas de Estética Contemporânea, Crítica de Arte, Estudos de Fotografia, Projectos de Instalação Artística e Laboratório de Expressão e Criação Artística.

Tratando-se de uma dissertação por projecto, a reflexão teórica visa complementar e consolidar a prática de experimentação e produção artística.

Pretende-se, então, contribuir para a expansão de conhecimentos no âmbito das relações entre arte e arquivo. Realizando uma reflexão crítica sobre como opera o arquivo na prática artística contemporânea, mais especificamente o arquivo que tem como objecto o fotográfico.

A palavra arquivo provem do latim *archivum*, “lugar onde se guardam documentos; conjunto de documentos escritos, fotográficos, etc.; conjunto de dados organizados, segundo a sua natureza e o seu uso, num suporte.” (Houaiss, 2003) Como se pode retirar desta definição aproximada ao conceito de arquivo, pretende-se ponderar sobre a memória, sendo um conceito que cruza o pensamento de Freud e a prática arquivística, uma vez que, se não houvesse esquecimento, não haveria necessidade de arquivar.

A memória é a capacidade da mente humana para fixar e reter informações ou factos passados. Com o passar do tempo, tornam-se cada vez mais difusas, o que torna o esquecimento inseparável da memória (Fields, 2006: p.50).

Contudo, o nosso objectivo não é apenas realizar uma reflexão sobre o arquivo mas também associá-lo ao *fotográfico*. Este conceito foi pensado por Rosalind Krauss, no seu livro com o mesmo nome, em que a autora apaga a fotografia como um acontecimento e a introduz no seu lugar, ou seja, na história da arte, no entanto, não a reduz às dimensões estilísticas deste tipo de história. Ou seja, Krauss não escreve “sobre a fotografia”, é tentada a escrever contra ela: não exatamente contra a fotografia, mas antes contra uma determinada maneira de escrever sobre ela e, em particular sobre a sua história.” (Krauss, 2002, p. 7).

Ontologicamente o termo *fotográfico* remete para uma imagem que representa o real, estando o seu referente imortalizado num suporte material, revelando o sensível. No entanto, quando aplicado no plano da memória, projecta o espectador para o passado. Uma “aura” como diria Walter Benjamin ou um “ar” segundo Barthes (1984). Assim, a imagem activa a memória. Como Walter Benjamin escreveu em “Paris, Capital do Século XIX”, a fotografia impõe um tempo fixo, o do instante fotografado, ao tempo contínuo e eterniza assim a passagem de um momento para outro (Benjamin, 1939)

Rosalind Krauss relacionou os dois temas- arquivo e fotográfico, quando analisou as obras de Duchamp: a caixa 1914, a *Boîte-en-valise* (1936-1941) e a caixa verde (1934). Nestas produções, Duchamp regista ou apropria, desloca e faz a recontextualização dos seus próprios trabalhos, fotografando-os, refazendo-os em miniaturas e organizando-os. Com base neste tema desenvolver-se-á uma reflexão em que o debate sobre os autores já mencionados será interligado com a análise das práticas de artistas contemporâneos que fazem a ponte entre estes dois conceitos, como é o caso de Walid Raad em The Atlas Group Archive e de Christian Boltanski, entre outros.

Finalmente, pretende-se como objectivo principal realizar um conjunto de projectos artísticos que se revelem pertinentes no âmbito desta dissertação articulando a experimentação prática com a pesquisa teórica de carácter científico.

2. Metodologia e Investigação

Tendo em vista questões de ordem metodológica, decidi dividir-se este trabalho em quatro partes. O capítulo I tem como objectivo contextualizar o conceito *arquivo* relacionando-o com a arte. Quem foram os seus percursores, quais as temáticas exploradas e quais as questões inseridas neste âmbito. Efectua-se, assim, uma reflexão partindo da materialidade de um conjunto de trabalhos artísticos contemporâneos que têm em comum entre si a prática ligada às metodologias que regem o conceito de arquivo. Reflectimos sobre o próprio conceito nesse conjunto de práticas.

De seguida, no capítulo II, analisam-se as relações entre os arquivos ficcionados e o *fotográfico*. De que forma a fotografia contribui para a realização de um arquivo ficcional é o principal mote deste capítulo. Começa-se por reflectir na noção de espaço e nas questões levantas a partir deste conceito. A partir dos anos 1960 e 70, os meios artísticos questionaram a noção de espaço de exposição, procurando novos espaços para além do museu.

Achou-se pertinente reflectir não só acerca da saída das manifestações artísticas do museu como do lugar da fotografia, assumindo diferentes especificidades dependendo de determinados elementos que são debatidos ao longo do capítulo.

Depois de incidir sobre os “museus imaginários” de Marcel Broodthaers e de André Malraux, concentramo-nos no arquivo como prática artística.

Marcel Duchamp, Grupo Fluxus, Edward Ruscha e Dan Graham são alguns dos artistas que, embora apresentem trabalhos distintos, aplicaram métodos arquivísticos em algumas das suas obras. A análise dos seus trabalhos permite compreender o carácter multifacetado que o arquivo adquire, principalmente quando utiliza a fotografia como principal média.

No capítulo III vamos analisar o arquivo ficcionado recorrendo ao trabalho do The Atlas Group Archive. Walid Raad o seu fundador, tal como outros artistas tem vindo a reformular a noção de arquivo

ficcionado reflectindo concomitantemente sobre questões políticas, sociais e metafísicas. Walid Raad e Lamia Joreige são dois exemplos artísticos dados, cuja obra se relaciona facilmente ao *trauma*.

Reflectimos sobre isso tendo em conta as noções dadas por Sigmund Freud. Uma vez que o trauma possibilita mecanismos de memória a que vários artistas recorrem para expor contornos sociais e psicológicos, utilizando a arte para estudar, nomeadamente, relações de poder.

Joan Fontcuberta e Pere Formiguera, por outro lado, servem de exemplo com a obra *Fauna* (1985-89), uma pesquisa que não se apoia em termos psicanalíticos para ser concretizada embora haja determinados conceitos que possam ser aplicados aos seus trabalhos; diferenciam-se ainda por não se apoiarem em nenhum tipo de trauma nem partirem de um acontecimento verdadeiro, sendo tudo fantasiado.

Por último, apresentam-se os Projectos de Experimentação Artística, no capítulo IV, fundamentando-os nas bases teóricas desenvolvidas ao longo deste estudo.

I Arquivo

1.A prática arquivística

O conceito de arquivamento assume diferentes variantes contendo cada uma delas o seu próprio conteúdo. A *arquivologia* é a “ciência ou arte arquivística”, a *arquivística*, por sua vez, é o “método de dispor livros ou documentos em arquivos”, sendo o *arquivo* o “lugar ou edifício onde se guardam documentos” (Priberam). Segundo Heloísa Belloto (2002: p.5), em “Arquivística. Objetos, Princípios e Rumos” a arquivística não é uma ciência, uma técnica ou disciplina, pois sem se enquadrar em nenhuma delas apresenta características de todas. No entanto, a autora refere que o Conselho Internacional de Arquivos apresenta a arquivística como uma disciplina. Belloto administra cinco princípios arquivísticos: a *proveniência* informa o leitor sobre o arquivador, contextualizando-o. A *organicidade* permite aos documentos reflectirem relações administrativas orgânicas, ou seja, é através deste princípio que o arquivo manifesta a estrutura, funções e actividades das entidades produtoras. O que permite ao arquivo conservar o seu carácter, independentemente do suporte é o princípio da *unicidade*, mantendo o contexto original. Já o princípio da *indivisibilidade* ou integridade arquivística tem como função preservar o arquivo protegendo-o de uma eventual destruição ou alteração. Por último o princípio da *cumulatividade* possibilita uma formação progressiva e natural.

Segundo o Conselho Internacional de Arquivos, o princípio da cumulatividade tem várias características que se assumem de diferentes formas. O arquivo só é retido se for observado como de longa duração e com valor histórico, tendo necessariamente que se submeter a uma avaliação. Esta não é de fácil elaboração, porque não há elementos de classificação fixos, ou seja, o arquivo tem que ser visto tendo em conta quem o elaborou e porquê (ICA: s.d.).

Outra característica actual dos arquivos é a sua versatilidade, podendo utilizar-se vários recursos analógicos e digitais, englobando não só documentos escritos como recursos electrónicos, fotografias, filmes e gravações sonoras. Acrescentam ainda que para se construir um arquivo de qualidade e confiável, o arquivador deve ter em conta a autenticidade, confiabilidade, integridade e usabilidade (ICA: s.d.).

Para ser autêntico e confiável é necessária a preservação do seu contexto. Um arquivo não pode nem deve ser considerado uma acumulação de verdades, mas sim um “registo contemporâneo de indivíduo ou organização com um determinado nível de envolvimento e de ponto de vista” (ICA: s.d.), assim os seus usuários têm que estar cientes do contexto da interpretação do arquivo assim como do facto de a cultura e experiência de cada um afecta a leitura e interpretação do conteúdo arquivado.

Terry Cook¹, numa entrevista, em 2012, comenta que o arquivista tem como propósito fundamental a concretização do princípio da proveniência, permitindo “manter os documentos dentro do seu contexto,

¹ Terry Cook é professor visitante no programa de pós-graduação em Estudos de Arquivologia do Departamento de História da Universidade de Manitoba, Winnipeg, Canadá, como também é consultor em arquivologia, editor

de modo que seu valor como prova/evidência, fosse mantido” (InCID, 2012: p.145). Explica que os pioneiros da arquivologia restringiram de uma forma muito limitada esse contexto, porém, nos dias de hoje, essa relação, função e estrutura já não é verdadeira nas organizações modernas.

Terry Cook dá especial ênfase ao princípio da proveniência, contrariando a forma como tem sido manuseado, já que apesar de “defensor da preservação de documentos”, o problema reside na noção de “contexto” que os pioneiros da arquivologia definiram “de forma muito limitada, relacionando com a instituição de origem, em uma estrutura burocrática.”. O que gera documentos e informações são as actividades e programas que ocorrem dentro das instituições e não a instituição em si (Ibid: p.145).

Marc Bloch em *Apologia da História* refere que uma das tarefas mais complicadas dos historiadores é a reunião de documentos. Para realizar esta tarefa servem-se de “inventários de arquivos ou de bibliotecas, catálogos de museus, repertórios bibliográficos de toda a sorte.” (Bloch,2002:p.82). Se os documentos surgem nestes lugares de procura bibliográfica é por razões que derivam de “causas humanas que não escapam de modo algum à análise” (ibid:p.83).

1.1. O Documento

Segundo os dicionários, um documento é “qualquer registo escrito” ou “objeto de valor documental (fotografias, peças, papéis, filmes, construções etc.) que elucide, instrua, prove ou comprove cientificamente algum facto, acontecimento, dito etc.” (Houaiss). Mais especificamente, qualquer registo escrito ou objecto que permita conferir “autenticidade a algum acontecimento histórico” (ibid.).

Vários autores manifestam-se sobre a definição de documento, tendo ideias diferentes que se completam umas às outras. Jean-Yves Rousseau e Carol Couture afirmam que cada documento deve apresentar “testemunhos privilegiados e objectivos de todos os componentes da vida da pessoa física ou jurídica que os constitui. (Rousseau, Couture:1994, p.13). No entanto, o documento materializa a memória levantando diversas questões a partir do momento em que lhe é atribuído um valor permanente, um valor de prova e um valor informativo. Foucault fundamenta, em *Arqueologia do Saber*, que a crítica ao documento é necessária desde que se iniciou a disciplina da história. Os documentos são e foram utilizados, questionados para que se conseguisse reconstituir “o passado de onde emanam e que se dilui, agora, bem distante deles” (Foucault,2008: p.7). A história utiliza-o não com o intuito de verificar a sua autenticidade mas sim organizando-o, recortando-o, ordenando-o, distribuindo-o, repartindo-o em séries, escolhendo o que é revelante ou não. Utilizando-o apenas para a concretização da reconstituição do passado.

freelancer e escritor, desde 1998. Administrou cursos em ciência arquivística na Universidade de Michigan (Estados Unidos) e na Universidade Monash (Austrália). De 1975 a 1998, foi arquivista, gerente e executivo sénior do Arquivo Nacional do Canadá, que agora é a Biblioteca e Arquivos do Canadá, onde foi o diretor responsável pela avaliação e eliminação de documentos em todo o tipo de média para o governo do Canadá. Desenvolveu várias e influentes políticas e estratégias de implementação de Arquivos Nacionais nas áreas de macro-avaliação, amostragem, documentos regionais e documentos electrónicos. (InCID,2012)

Foucault alerta para a necessidade de deixarmos de ver a história no seu sentido mais tradicional na perspectiva em que a utilização de documentos, no passado, se baseava numa justificativa antropológica, centrada no homem e nas questões de poder. Isto porque a história tradicional memorizava os *monumentos* do passado e transformava-os em *documentos*, no entanto, actualmente, a história transforma os *documentos* em *monumentos* apresentando um conjunto de elementos que precisam de ser isolados, reagrupados, tornando-os pertinentes (ibid: p.8). Foucault não só contrapõe os conceitos de *monumento* e *documento* como também de história e arqueologia². A arqueologia estudava, outrora, os “monumentos mudos” e “objectos sem contexto”, voltando-se para a história para que estes elementos ganhassem coerência e fossem considerados como parte de um discurso histórico. ‘Hoje’ é a história que se volta para a arqueologia, descrevendo exaustivamente o monumento. As consequências disso são: a multiplicação de rupturas na história das ideias e a exposição de longos períodos na história. Ou seja, tradicionalmente a história tinha como objectivo definir relações entre factos e acontecimentos. Mas ‘agora’ a discussão reside na criação de séries, fixando limites a cada elemento. Contribuindo, assim, para a multiplicação de estratos, não dando apenas atenção a acontecimentos muito ou pouco importantes mas também a acontecimentos de um outro nível: “alguns breves, outros de duração média, como a expansão de uma técnica, ou uma rarefação da moeda (...)” (ibid: p.9) .

Também Le Goff em *História e Memória* (1990), recorrendo aos mesmos conceitos, aborda o tema na mesma perspectiva explicando que os documentos e monumentos embora tenham funções diferentes, são ambos materiais de uma memória colectiva. Os monumentos são uma herança deixada pelo passado que o evocam e o ligam ao poder da perpetuação voluntária ou involuntária das sociedades históricas, apresentando uma intencionalidade. Aos documentos, segundo o autor, justapõe-se a intencionalidade do monumento, sendo sujeitos a uma escolha por parte do historiador. Em todo o documento deve ser reconhecido um monumento, não havendo um documento objectivo e primário. Assim sendo, o documento é um monumento que resulta do esforço das sociedades imporem um futuro, contudo este material de arquivo para o autor nunca reflecte a verdade, sendo todo o documento uma mentira. Apesar do documento e o monumento serem ambos materiais de uma memória colectiva apresentam contribuições particulares. A herança do passado e a evocação deste com um propósito de perpetuação voluntária ou involuntária, apresentando uma intencionalidade são o intento do monumento. A “transformação” do documento em monumento resulta do esforço da sociedade para impor no futuro determinada imagem de si própria, quer seja voluntária ou involuntária. Assim, a produção de documentos, deve ser objecto de estudo sejam estes conscientes ou inconscientes, pois:

“As estruturas do poder de uma sociedade compreendem o poder das categorias sociais e dos grupos dominantes ao deixarem, voluntariamente ou não, testemunhos suscetíveis de orientar a história num ou noutro sentido; o poder sobre a memória futura, o poder de perpetuação deve ser reconhecido e desmontado pelo historiador.” (Le Goff. 1990: p.91)

² Quando Foucault se refere ao conceito “arqueologia não a associa a análises de exploração ou sondagem geológica, mas sim a “uma descrição que interroga o já dito no nível de sua existência; da função enunciativa que nele se exerce, da formação discursiva a que pertence, do sistema geral de arquivo de que faz parte” (Foucault,2008:p.149)

Tais documentos devem ser desmistificados pelo historiador e só depois deste processo podem ser transformados em fontes históricas, transmitindo a “confissão de verdade” (ibid: p.91). No entanto, também o documento “falso” deve ser estudado, podendo ser considerado um documento histórico quando utilizado como um testemunho da época em que “foi forjado e do período durante o qual foi considerado autêntico”.

1.2 Memória e História

A memória e o arquivo sempre andaram muito próximos um do outro. Apresentam, porém, elementos contraditórios. Enquanto o arquivo fixa e regista um acontecimento ou uma informação obedecendo a uma classificação e ordenação, a memória não apresenta as lembranças nem sequencialmente, nem temporalmente, despoletando, por vezes, a imaginação. Jean Piaget, em *Problemas de Psicologia Genética*, sustenta, através da tese de Erikson, que o presente é determinado pelo passado do indivíduo e o próprio passado é reconstruído pelo presente. Há, assim, duas interpretações de memória. A primeira consiste em interpretar memórias tal e qual como foram guardadas no inconsciente, ou seja, quando são evocadas vêm sem serem estruturadas ou organizadas. No segundo sentido, é considerado que a evocação transforma a memória, ou seja, há uma reorganização e uma reestruturação, justificando a existência de falsas recordações (Piaget, 1972:p.53). O autor menciona uma história que se passou precisamente com ele. Quando tinha por volta de 5, 6 anos, ouviu dos seus pais uma história que acontecera quando ele ainda era bebé. Tentaram raptá-lo, houve uma luta entre o ladrão e a ama que estava com Jean Piaget. O autor, têm uma lembrança visual muito pormenorizada deste acontecimento, no entanto, são apenas reconstruções que fez através do episódio narrado. Pois, mais tarde a ama escreveu para contar que tudo não passava de uma mentira. Ou seja, não há uma memória de evocação mas sim de reconhecimento, porque são memórias falsas baseadas em restituições (ibid: p.54).

Sendo a memória o principal recurso do arquivo, até que ponto este não se torna, também, um elemento imaginativo? Apesar de ser ordenado, sequencial, localizar-nos temporalmente sobre o conteúdo arquivado, é concebido sobre conceitos derivados do inconsciente, tais como, repressão, censura, negação, como refere, por exemplo Derrida³ (2001: p.43). Como é evidente, estando o arquivo em questão também toda uma historiografia é posta em causa. Pois a história assume a composição de variadas representações e interpretações impulsionadas pelo acto de relembrar. Procurando uma resistência ao esquecimento, numa tentativa de preservação do património cultural e ambicionando estabelecer uma identidade colectiva, a memória é a principal fonte de informação da historiografia.

Tal como Walter Benjamin explica em “Sobre o conceito da História”: “Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo “como ele de fato foi”. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo. (...)” (Benjamin, 1987:p.224). Este perigo ameaça a tradição e também quem a recebe. Ou seja, o perigo é para ambos o mesmo: a cedência às classes

³ Ver mais à frente. Ponto 2 : Mal de Arquivo.

dominantes, como seu instrumento. É necessário arrancar a tradição (o passado) ao conformismo, que deseja apoderar-se dela. O historiador convicto “de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer” tem o dom de estimular no passado as “centelhas de esperança”. E este inimigo não tem parado de vencer (ibid:p.224).

Benjamin contrapõe o materialismo histórico, àquilo que ele denomina de historicismo: a crença numa “história universal”, composta de factos relacionados com a capacidade de melhoria inerente à humanidade, não tendo como objecto de reflexão as produções de ordem técnica que melhoram a qualidade de vida dos humanos. A pesquisa que nos dá conhecimento sobre a História Universal não tem qualquer estrutura teórica, sendo a principal função do historicismo e mantendo afastado o materialismo histórico. O historicismo apresenta-nos uma linha cronológica temporal sequencial espacialmente dividida, conferindo ao tempo uma divisão de momentos iguais, o que Benjamin chama de “homogêneo e vazio”.(ibid:p.229) Assim, o investigador historicista, que deseja fazer uma pesquisa científica, deve focar-se num determinado assunto, de um determinado tempo e abstrair-se de tudo aquilo que é anterior ao período analisado. Já no materialismo histórico o tempo não se manifesta como linear, sendo a percepção qualitativa desse tempo o mais valorizado. O historiador materialista faz do passado uma experiência única, não pretendendo resgatar elementos do passado tal qual como aconteceram para conceber uma teoria da memória. O historicismo resume-se a estabelecer relações entre os vários momentos históricos. Porém, servir de nexos causais não significa transformar-se num facto histórico. É necessário um distanciamento que pode durar milénios para que algo seja considerado um facto histórico. O historiador materialista consciente disso “renuncia a desfiar entre os dedos os acontecimentos, como as contas de um rosário” (ibid: p.232) .

Um dos temas mais debatidos por Walter Benjamin é o declínio da arte de narrar que está associada às sociedades pré-capitalistas e ao costume da oralidade como forma de conhecimento. Benjamin relaciona este hábito ao artesanato manual que ouvia histórias dos seus pais e de viajantes e recontava a outras pessoas, enquanto trabalhava, criando assim uma rede oral associada à memória colectiva. Mas com o advento da sociedade capitalista, esta tradição desapareceu quase completamente dando um lugar predominante ao romance e à informação jornalística, como fonte de conhecimento. A informação jornalística satisfazia a procura por novos conhecimentos, dando a conhecer novas notícias diariamente. O romance surgiu da capacidade de contar experiências (*Erfahrung*) à prática individual (*Erlebnis*) , nascendo desde logo como uma forma literária acabada, por ter um fim determinado dando oportunidade ao leitor de lhe conferir um sentido. Já no conto tradicional, a narrativa era inacabada, dando a liberdade ao contador de histórias de poder acrescentar a sua própria experiência (ibid:p.201).

Esta faculdade de contar histórias e trocar experiências constrói uma memória colectiva consistente que reflecte não a memória de uma pessoa mas de um povo, ocupando um lugar na historiografia.

Pierre Nora em “Entre memória e história: a problemática dos lugares”, distingue memória e história. A primeira é vida que se encontra num desenvolvimento contínuo, “aberta à dialéctica da lembrança e do

esquecimento”, inconsciente das alterações constantes a que está sujeita e vulnerável a todos os usos e manipulações (Nora, 1993: p.9). A história, por sua vez, é uma reconstituição sempre inacabada do que já não existe.

Nora concorda com o sociólogo francês Maurice Halbwachs (1877-1945), afirmando que a memória emerge de um grupo que ela une, enquanto a história diferencia-se por pertencer a todos e ao mesmo tempo a ninguém, ligando-se apenas às continuidades temporais. Halbwachs desenvolveu o conceito de “memória colectiva”, defendendo que as nossas impressões não se ligam a nenhuma base enquanto não nos tornamos um ser social, o que para o autor explica a falta de lembranças que temos sobre a infância. Assim nenhuma lembrança pode existir fora da sociedade, argumentando que quando um grupo se afasta, as lembranças desse mesmo grupo vão desaparecendo (Halbwachs, 1990: p.34). Deste modo, a única forma de as lembranças de um grupo resistirem ao tempo é :

“fixá-las por inscrito em uma narrativa seguida uma vez que as palavras e os pensamentos morrem, mas os escritos permanecem. Se a condição necessária, para que haja memória, é que o sujeito que se lembra, indivíduo ou grupo, tenha o sentimento de que busca suas lembranças num movimento contínuo, como a história seria uma memória, uma vez que há uma solução de continuidade entre a sociedade que lê esta história, e os grupos testemunhas ou atores, outrora, dos fatos que ali são narrados”(Halbwachs, 1990: p.80-81).

O autor também manifestou preocupação em distinguir a memória colectiva da memória histórica. A memória colectiva é orgânica e evolui naturalmente vivendo na consciência de um grupo. A histórica, por sua vez, é uma construção que está sujeita a cortes temporais. Além disso, a memória colectiva contém uma história dentro de cada grupo e a memória histórica é universal. Esta divisão foi sujeita a críticas por parte de diversos autores. Bloch , por exemplo, afirma que tanto a memória como a história estão sujeitas a uma determinação e reconstrução do presente. A memória só pode ser elaborada no presente, a partir de um passado reconstruído, facilitando a sua compreensão. De igual modo, o desentendimento do presente surge da ignorância do passado (Bloch, 2002: p.65).

Também Jacques Le Goff emprega o conceito de memória colectiva, sendo esta um dos objectos da história que ele caracteriza como “essencialmente mítica, deformada, anacrônica, mas constitui o vivo dessa relação nunca acabada entre o presente e o passado” e que compete à história “ajudá-la a retificar os seus erros” (Le Goff, 1990:29). Le Goff admite, também, que a memória colectiva poder ser facilmente sujeita a manipulações nas relações de poder: “tornar-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas”. Ela é, ao mesmo tempo, instrumento e objeto de poder.” (ibid:410). Também nas sociedades desenvolvidas, os arquivos não escapam à vigilância dos governantes, nem mesmo a memória devido aos seus novos materiais de produção como o rádio e a televisão. Pierre Nora, autor a quem Le Goff também recorreu considerando a história sob pressão das memórias coletivas, caracterizou a história como a responsável da morte da memória espontânea, sendo então necessário materializar as memórias

em suportes, criar arquivos, organizar celebrações, notariar actas e outras “operações não naturais” (Nora, 1993:p.13). Nora justifica que sem estas operações a história desapareceria, pois tudo o que chamamos de memória hoje, já é história. O autor explica que a obsessão pelo arquivo provem de um sentimento de desaparecimento fugaz e definitivo e simultaneamente da preocupação sobre o significado do presente. A memória arquivista surge das alterações a que a memória verdadeira está sujeita quando faz a sua passagem pela história (ibid.:p.13).

Para Le Goff a história não é perceptível apenas como a projecção que o homem faz do presente no passado, é antes “a projecção da parte mais imaginária do seu presente, a projecção no passado do futuro que ele escolheu, uma história-ficção, uma história-desejo às avessas” (ibid:22).

2. Mal de Arquivo

Uma das funções do arquivo é activar a nossa memória sobre o conteúdo arquivado. Segundo Derrida (2001: p.11), o arquivo é uma memória ontológica, quando data um começo e regista uma história, e nomológica, quando se refere a um comando e a uma ordem nas instituições. Ou seja, o arquivo é hipomnésico, porque não existe sem a memorização, retenção e a repetição que não se separa da pulsão de morte, ou seja da destruição. Assim, a *pulsão de morte*⁴ ameaça todo o arquivo, sendo o seu mal. A pulsão de morte imputa-se a qualquer actividade que deseja conceder uma autoridade absoluta à origem. O mal de arquivo está estritamente ligado a esta pulsão de morte, ao esquecimento, ao apagamento de memórias causando consequências pessoais, políticas ou sociais dependendo do tipo de arquivo. Derrida explica o que é estar com mal de arquivo. Estar com mal de arquivo não é sofrer de nenhum mal, é antes um “arder de paixão”, procurando “o arquivo onde ele se esconde” de forma repetitiva, compulsiva e nostálgica (ibid: p.118). Assim quem não tem este mal, não sente nenhum “desejo, nenhuma paixão, nenhuma pulsão, nenhuma compulsão, nem compulsão de repetição” (ibid.119).

Derrida questiona-se de que forma as novas-tecnologias iriam mudar o arquivo psicanalítico:

“Será que estas novas máquinas mudam alguma coisa? (...) Trata-se do futuro, se existe um futuro, nada menos que isto: do futuro da psicanálise em sua relação com o futuro da ciência. Teno- ciência, a ciência só pode consistir, em seu próprio movimento, em uma

⁴ Pulsão de morte (em alemão: *Todestrieb*), por vezes também designada por Thanatos, é um conceito psicanalítico, introduzido por Sigmund Freud, em *Além do Princípio do Prazer* (1920).

transformação de técnicas de arquivamento, de impressão, de inscrição, de reprodução, de formalização, de codificação e de tradução de marcas” (Derrida,2001: p.25-26).

A partir daqui, Derrida levanta duas questões. A primeira sobre o relacionamento das novas técnicas do arquivo com o aparelho psíquico concebido por Freud, descrevendo-o como um sistema mnêmico e ao mesmo tempo hipomnésico. Mas não só faz esta relação, como também na segunda questão, conecta as técnicas do arquivo com o próprio arquivo, referindo-se ao arquivo da própria psicanálise. Dá o exemplo do e-mail. Afinal, todo o arquivo de Freud seria bastante diferente se dispusesse deste recurso, sofreria “abalos geo-tecno-lógicos” que tornavam “irreconhecível a paisagem do arquivo psicanalítico” (ibid.:p.28). A questão do e-mail é importante porque questiona os limites entre o privado e o público, dando-nos oportunidade de produzir, imprimir, conservar, o que por sua vez, se encontra intimamente ligado às transformações jurídicas e políticas. A técnica de arquivamento não se separa do conteúdo arquivado, caracterizando-o como uma “prótese ou técnica hipomnésica em geral”, não tendo apenas como função a “conservação de um conteúdo arquivável passado”. Assim, a “estrutura técnica do arquivo arquivante determina também a estrutura do conteúdo arquivável em seu próprio surgimento e em sua relação com o futuro” (ibid: p.29).

Todos os recursos de que hoje dispomos são cada vez mais e têm mais facilidades organizacionais, auxiliando a nossa memória, como o e-mail que funciona como um arquivo automático, dando-nos livre arbítrio para escolhermos, eliminarmos e salientarmos o que desejamos. Assim assumimos o papel de arquivador mesmo que não tenhamos essa intenção. Freud, na sua época comentou que os recursos de que dispunha tinham similaridades com os nossos próprios órgãos:

“ Todas as formas de aparelhos auxiliares que inventamos para a melhoria ou intensificação de nossas funções sensoriais são constituídas segundo o mesmo modelo que os próprios órgãos dos sentidos ou parte deles: óculos, câmaras fotográficas, cornetas acústicas, por exemplo. Medidos por esse padrão, os dispositivos para auxiliar nossa memória parecem particularmente imperfeitos, de vez que nosso aparelho mental realiza exatamente aquilo que eles não podem fazer: possui uma capacidade receptiva ilimitada para novas percepções e, não obstante, registra delas traços mnêmicos permanentes, embora inalteráveis.”
(Freud,s.d.:p.2)

Freud ao analisar os mecanismos de memória faz relações e metáforas entre os aparelhos que o homem inventou e o nosso aparelho mental, no entanto, esta é apenas uma relação que o arquivo e a memória permitem. Os dois juntos (arquivo e memória) formam uma rede quase infinita, podendo-se eventualmente compara-la à noção de dispositivo que Deleuze nos ofereceu. Os dispositivos guardam alguns elementos como recursos materiais e tecnológicos, ações e estratégias e práticas discursivas. Segundo Gilles Deleuze, em “O que é um Dispositivo”(1996), este é um “conjunto multilinear, composto por linhas de natureza diferente.”. Estas linhas, no dispositivo, não circunscrevem nem envolvem sistemas homogêneos, como faz o objecto, o sujeito, a linguagem, etc. Seguem as suas direcções desenhando o seu próprio caminho. Mais à frente, Deleuze, completa o seu pensamento analisando Foucault. Assim,

escreve: “Há linhas de sedimentação, diz Foucault, mas também há linhas de “fissura”, de “fractura”. Desenredar as linhas de um dispositivo, em cada caso, é construir um mapa, cartografar, percorrer terras desconhecidas, é o que ele chama de “trabalho de terreno” (Deleuze, 1996: p.1). Assim, na sua distinção irreduzível com o passado, a história confronta a actualidade. O uso das mudanças tecnológicas, após a Segunda Guerra Mundial, para o controle social, levam Deleuze a formular uma nova teoria. Trocando o conceito de sociedade disciplinar, formulado por Foucault, por sociedade de controle. Assim da sociedade disciplinar foucaultiana deriva a sociedade de controle, no entanto, a primeira diferencia-se da segunda pois o controle passa de uma esfera local para as mais diversas instituições.

O conceito de arquivo alberga algumas questões quando visto do ponto de vista da psicanálise, segundo Derrida, “Freud jamais conseguiu formar um conceito digno deste nome.” (2001: p.43). Ou seja em vez de termos um conceito bem definido temos apenas algumas impressões relacionadas à palavra. No entanto, a psicanálise desenvolveu uma nova teoria de arquivo, porque sem a existência de uma pulsão de morte, não haveria o desejo e a possibilidade de arquivo.

3. Inconsciente e Memória

É também pertinente para este estudo ponderar sobre a noção de memória dada não só por Sigmund Freud como também por Bergson, já que ambos relacionam este motivo ao inconsciente.

Bergson relaciona duas realidades distintas: a memória e o espírito. Considerando falso “reduzir a matéria à representação” ou reduzi-la a algo que tem apenas como função produzir “representações”. A matéria é antes entendida como “um conjunto de “imagens””. Sendo a imagem, para o idealista, mais que uma representação e para o realista menos que uma “coisa” (Bergson, 1999: p.1-2). Ou seja, é algo que se situa entre a “coisa” e a “representação” e que se distingue do nosso corpo através das percepções. Bergson para uma melhor compreensão da memória, identifica três elementos diferentes, todavia não se produzem isoladamente: lembrança pura, lembrança imagem e percepção. Estes três elementos apesar de distintos não funcionam separadamente. A lembrança pura participa da lembrança imagem, esta por sua vez, interpreta a percepção. Sendo a função desta última o contacto do espírito com o objecto presente.

O nosso pensamento num movimento contínuo e linear vai desde a lembrança-pura à percepção, passando pela lembrança-imagem, não tendo a noção dos limites de cada concepção. Ou seja, quando nos queremos lembrar de algo fazemos um esforço para retirar a nossa lembrança do “estado virtual” para que esta caminhe em direcção ao “estado actual”, para isso, ela tende a imitar a percepção (ibid:p.156). No entanto, a lembrança continua com as suas raízes fixas ao passado mesmo estando num estado presente. Se assim não fosse, não a identificávamos como uma lembrança.

A nossa percepção da matéria não é relativa nem subjectiva sendo separada pela multiplicidade “de nossas necessidades” (ibid: p.50). Numa primeira instância o espírito é tão incognoscível quanto a

memória, pois a sua função é “evocar sensações” (ibid: p.50), projectá-las e formar corpos, não se sabe onde, apelando à consciência que significa “ação possível” (ibid: p.50).

Já Freud, considera as percepções tendo em conta Kant que as caracteriza como subjectivamente condicionadas, não devendo ser estudadas ao que, embora incognoscível, é compreendido⁵. A psicanálise adverte no mesmo sentido, ou seja, não se deve equiparar as percepções compreendidas conscientemente e os processos inconscientes que estabelecem o objecto. Pois, a certeza na realidade está ligada à percepção através dos sentidos (Freud,s.d: p.119). O pensamento faz a regressão até chegar à memória inconsciente, aceitando aí a percepção como verdadeira.

Em “Além do Princípio do Prazer”(1920), Freud escreve: “Todas as representações se originam de percepções”, podendo a reprodução de uma representação ser considerada uma repetição falseada, irreal e subjectiva. Por vezes o ego considera uma percepção como algo real, no entanto, há o risco desta realidade se encontrar corroborada pela instancia mental que põe à prova a realidade dos objectos (Freud,1920:p.64).

Bergson dá a conhecer a teoria da percepção pura, aqui o “objeto percebido é um objeto presente, um corpo que modifica o nosso” (ibid:p.275) fazendo com que as modificações cerebrais esboçam reacções que tem como origem o nosso corpo. Esta percepção pura difere da memória, sendo a lembrança a “representação de um objeto ausente”. Consolidando diz: “ A memória não é senão uma função do cérebro, e entre a percepção e a lembrança só há uma diferença: a intensidade” (ibid:p.276). Ou seja, Bergson nega a representação como o elemento mediador entre o sujeito e o mundo.

Segundo o autor, as percepções, informam sobre os objectos exteriores e traduzem acções possíveis. Enquanto, as afecções fornecem informações sobre o corpo, o seu estado actual e as acções reais que padece.

As afecções internas assim como as percepções externas são repartidas em diferentes tipos descontínuos, “separados por intervalos que a educação preenche” (ibid:p.61). Por isso não se consegue de maneira alguma que não haja para cada tipo de afecção uma localização própria de um determinado género (ibid:p.61).

Benjamin em “Sobre alguns temas em Baudelaire” (1989) faz referência a este estudo de Bergson sustentando que este ao escrever “Matéria e Memória” não manteve qualquer intenção em “especificar historicamente a memória”, pelo contrário recusou a precisão histórica da experiência. Esta atitude permitiu-lhe distanciar-se da “experiência inóspita ofuscante da época da industrialização”. Benjamin assevera: “ Matéria e memória define o carácter da experiência na *durée* (duração)” (Benjamin,1989: p.2).

⁵ Kant em *Crítica da Razão Pura*, 1788, explica que o espaço e o tempo são intuições *a priori*, que estruturam a nossa experiência do real. Kant distinguia ente *intuições* e *sensações*; as primeiras são representações objectivas, enquanto a segundas são algo de meramente subjectivo: não representam eventos ou propriedades de objectos, mas apenas estados subjectivos, i.e. são absolutamente indistinguíveis do sujeito senciente.

Este conceito de “duração”, Bergson explica-o como sendo algo que habita a nossa consciência, através de um ritmo determinado, diferenciando-se do tempo “de que fala o físico”, estando, assim, apto para guardar uma quantidade de fenómenos num determinado intervalo (Bergson,1999:p.241). Já a duração só pode abranger um determinado número escasso de “fenómenos conscientes” (ibid: p.242), no entanto, não impõe um ritmo fixo. A multiplicidade de ritmos reflecte o “grau de tensão ou de relaxamento das consciências” (ibid: p.243), podendo importunar o espírito.

Tendo em conta o teorema Kantiano ⁶, Freud também considera o tempo e o espaço como formas de pensamento, caracterizando os processos derivados do inconsciente “intemporais” (Freud,1920: p.16).

Para Benjamin, definir a experiência através da duração como Bergson fez leva o leitor a “concluir que apenas o escritor seria o sujeito adequado de tal experiência”.(Benjamin,1989:p.2) Constata logo de seguida que foi mesmo um escritor que conseguiu por esta teoria da experiência em prática: Proust. ““Em busca do tempo perdido” (...) [é] a tentativa de reproduzir artificialmente, sob condições sociais atuais, a experiência tal como Bergson a imagina, pois cada vez se poderá ter menos esperanças de realizá-la por meios naturais.” (Benjamin,1989:p.2) Ou seja, a memória pura que Bergson descreve corresponde à memória involuntária a que Proust faz referência.

Contudo, a experiência de determinados conteúdos do passado activam a nossa memória. Já a memória voluntária transmite informações sobre o passado sem guardar “nenhum traço dele” (ibid:p.2).

Também Le Goff afirma que a memória faculta manuseamentos conscientes e inconscientes, aos interesses individuais ou colectivos, à história e às ciências. Por servir a todos estes interesses a memória tem como regra a verdade (Le Goff,1990: p.32). Logo, as relações entre memória/história, presente/passado não devem criar dúvidas nem cepticismos (ibid: p.51).

No entanto, a cultura histórica não se limita a esta relação memória/história, presente/passado. “ A história é a ciência do tempo.” (ibid:p.52). Também problematizando a questão do tempo, Le Goff considera essencial os historiadores definirem as diferentes concepções de tempo existentes numa sociedade. Para distinguir o presente, o passado e o futuro é necessário fazer-se uma “escalada na memória” (ibid:p.205).

⁶ Vd. Nota anterior

Através de estudos linguísticos observa-se que a distinção entre passado/presente não é universal, o autor dá o exemplo do hebreu que não faz distinção entre as etapas temporais.

Ou seja, estas oposições não são entendidas como neutras, no entanto, subjugam-se a um sistema de atribuição de valores (ibid: p.7). Para a história foi essencial o aparecimento de dois desenvolvimentos: “a definição de pontos de partida cronológicos” e a procura da “periodização” que permitiu definir unidades de tempo iguais, como por exemplo: ano, mês, dia, etc. (ibid: p.13).

Le Goff menciona que a atenção pelo passado no plano da psicanálise reflecte-se através de “recordações inconscientes”, da “história oculta dos indivíduos” e de recordações de “infância” (ibid:p.221).

Jean Piaget, por exemplo, opôs-se às respostas dadas pela psicanálise argumentando que o passado assimilado por esta é um passado reconstruído e não verdadeiro. (Piaget *apud* Le Goff,1990: p.221). Ou seja, o comportamento do indivíduo é influenciado pelo passado, delimitando a sua atitude presente, esbatendo as fronteiras entre passado e presente, separação esta essencial para o estudo da história (Le Goff,1990:p.221).

Desde o aparecimento da escrita o arquivo sempre foi desenvolvido tanto a nível institucional como particular. O arquivista tem um papel fundamental, organizando os documentos segundo princípios estipulados pela prática arquivística. No entanto, quando organiza e dispõe os documentos, fá-lo segundo uma vontade própria que pode alterar interpretações sobre os elementos observados. Derrida explica esta atitude através de componentes inerentes ao inconsciente, como: repressão, censura, etc., baseando-se numa justificativa freudiana. O próprio documento é posto em causa sendo o reflexo de memórias que tem o poder de alterar a realidade. Bergson e Freud, deram-nos esclarecimentos essenciais para a compreensão dos mecanismos de memória. Relacionando-a a percepções e afecções. A relação poder/saber foi mote para reflexões por parte de Foucault e também Le Goff. Ambos os autores deram ênfase ao documento que precisa de ser constantemente desmistificado pelo historiador para que numa fase final possa ser considerado material histórico.

II. Arquivo, Ficção e Arte

O presente capítulo discute a transformação ocorrida nas últimas décadas dos conceitos de arquivo e espaço expositivo das obras de arte. O caso da Fotografia é, desse ponto de vista, emblemático.

Inicialmente encarada, no museu e não só, como mera técnica de apoio às outras artes (registo de obras, arquivamento, catálogo), torna-se, a partir da segunda metade do século XX (Sinher, 2003: p.282), uma prática artística autónoma, através de categorias importadas do discurso estético que lhe conferem um estatuto particularmente ambíguo (Krauss, 2002). Serão assim analisados, ainda que de uma forma resumida, um conjunto de práticas artísticas pós-modernas ou contemporâneas que têm por denominador comum o recurso a metodologias associadas ao conceito de arquivo.

“De outros Espaços” (1986) é o título do artigo em que Foucault nos apresenta um novo conceito: *heterotopia*. Foucault considerou a história como a grande obsessão do século XIX, este século marcado por uma herança pesada do passado e caracterizado como a “época do espaço”. O autor atribui o princípio da termodinâmica:

“como a fonte de recursos mitológicos, da época do espaço, ou seja, do século dezanove. Há dois tipos de espaços principais, a utopia que é um espaço sem lugar real e que se liga ao seu contrário, a heterotopia, através de uma “espécie de experiência de união e mistura análoga à do espelho.” (Foucault, 1986: p.1)

O espelho é uma utopia porque o seu reflexo apenas mostra algo ausente. Mas é simultaneamente uma heterotopia, no momento em que nos vemos ao espelho, ou seja, para vermos o reflexo do espelho é necessário “atravessar esse ponto virtual que está do lado de lá” (Foucault, 1986: p.4).

Existem diversos tipos de heterotopias, para este estudo a mais relevante é a “acumulativa de tempo”, da qual fazem parte a biblioteca e o museu. Eventualmente, podemos também considerar o arquivo uma heterotopia deste tipo, fechando num só sítio vários “tempos, épocas, formas e gostos” (ibid: p.6) construindo algo de “todos os tempos fora do tempo” (ibid: p.6). Outra similaridade que podemos relacionar entre o arquivo e a heterotopia é que ambos exigem um “sistema de abertura e de encerramento”, ou seja, normalmente, não são visitáveis como um lugar público comum. Contudo, “O último traço das heterotopias é que elas têm também uma função específica ligada ao espaço que sobra.” (ibid: p.7). Os espaços que restam assumem duas funções distintas. Ou espelham a realidade, criando um espaço irreal ou constroem outros espaços reais que contrastam com os já existentes, sendo assim, uma heterotopia de compensação e não de ilusão.

O museu, no sentido moderno, é relacionado ao *Mousaion* grego, “o templo das musas”, mais precisamente o Museu de Alexandria criado por Ptolomeu II, reconhecido principalmente pela sua biblioteca (Cuniberto, 2003: p.250). Posteriormente, o museu foi entendido como uma colecção de objectos de qualidade, naturais ou artificiais reservados ao deleite privado do coleccionador e mais tarde para uso público. Já a colecção de antiguidades é valorizada pela distância temporal e pelo valor intrínseco do objecto enquanto antigo, “a história das colecções de antiguidades tende a confundir-se com a história da arqueologia.” (ibid: p.250). O recolhimento da antiguidade presume uma fractura histórica e

o mesmo acontece no museu moderno etnográfico. Ou seja, há uma distância no tempo e no espaço, o objecto é apresentado prescindido do seu universo original e contextualizado num espaço artificioso. Este acto de retirar um objecto do seu verdadeiro contexto é o que o torna num objecto estético, sendo recolocado e associado a outros através de um “critério de gosto”. A modernidade do museu é conseguida através deste carácter artificial e eclético (ibid:p.251). Foi a partir do período napoleónico que se criaram “as bases do museu público moderno” (ibid:p.251). Posteriormente, o museu, entra numa fase pós-moderna, através da acumulação de formas e de estilos, torna-se não apenas num lugar eclético como também manifesta claramente o princípio da criação artística por contaminação, colagem, citação (ibid:p.251).

Desde as décadas de 1960 e 70, que os meios artísticos manifestaram interesse em questionar a noção de espaço de exposição, procurando outros espaços de exibição e intervenção artística para além do museu: Land Art, Happenings, Performance Art, Arte Pública de Intervenção (Joseph Beuys e o conceito de “escultura social”⁷). Inscrevem-se também nesta tendência as paródias ao museu tradicional, como o *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles* de Marcel Broodthaers, ou as caixas-arquivo de Marcel Duchamp.

1. O lugar da Fotografia

Rosalind Krauss no texto “Os Espaços Discursivos da Fotografia “ (2002), com o objectivo de definir a especificidade da fotografia começa por analisar duas versões distintas da mesma fotografia: *Tufa Domes* de Timothy O’Sullivan. A primeira é de 1868, uma imagem misteriosa com uma aparência quase irreal. A segunda, uma litografia feita dez anos mais tarde para uma publicação de geologia, desmascara qualquer dúvida que a primeira podia suscitar. As pedras já não parecem apenas formas, o céu já não se une ao mar como se fosse a sua continuação e trivializando ainda mais a imagem, as sombras foram recriadas com a máxima precisão. Mas esta diferença entre as duas, não significa que uma seja melhor que a outra. Quer antes dizer que operam em espaços discursivos diferentes, pressupondo “expectativas diferentes por parte do espectador” (Krauss,2002:p.41). Trabalhando sob discursos díspares, a litografia pertence ao discurso da geologia e a fotografia ao discurso estético, organizando-se para pertencer ao espaço de exposição.

A paisagem é a forma que um território assume, aquilo que numa porção de superfície terrestre se modifica numa imagem ou em dados perceptíveis pelo observador (Carchia, et al,2003:p.270). O conceito de paisagem é essencialmente moderno, pois, na Antiguidade e na Idade Média não conheciam a paisagem, nem mesmo concretizavam alguma pintura que a representasse. Depois da Idade Média, as

⁷ A definição de escultura social dada por Beuys, implica a participação de cada indivíduo, como um criador e artista. Acarretando a potência de produzir de todo o indivíduo e a sua experiência como ser espiritual, onde o seu pensamento, o seu sentimento e a sua vontade activa são apreendidas como esculturas generativas de meios.

pinturas de paisagens ganharam alguma independência e receberam uma consagração absoluta quando se fragilizou a convicção da existência do belo natural (beleza do cosmos, beleza da criação). Ou seja, a paisagem bela é “pitoresca”, apenas existe enquanto “quadro” potencial. Simultaneamente, a experiência de paisagem ocorre em associação com a da viagem e do turismo. Durante este decurso é estabelecida uma relação entre a paisagem e a subjectividade de quem a observa, ou seja, a natureza representada na paisagem é pensada na sua capacidade de criar uma determinada disposição sentimental ao observador (ibid:p.271).

Na segunda metade do século XIX, as paisagens em pintura foram alvo de uma transformação, interiorizando-se a parede do espaço expositivo e representando-a. *Nymphéas* (c.1895-1926)⁸ de Monet é o exemplo dado por Krauss pela “sinonímia entre paisagem e parede” (Krauss,2002:p.42) .

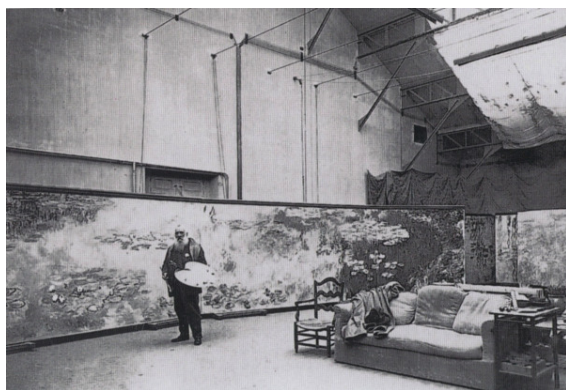


Figura 1- Claude Monet a pintar *Nymphéas* no seu atelier, 1923.



Figura 2- Monet, *Nymphéas*, Musée de l'Orangerie, Paris.

Para a autora, a história do modernismo é isto mesmo, ou seja: “a constituição da obra de arte como representação do seu próprio espaço de exposição” (ibid:p.42). Krauss, questiona-se se O’Sullivan produziu a fotografia acima referida para o discurso estético e o espaço de exposição ou se, pelo contrário, foi concebida para o discurso científico e topográfico.

O “material de base histórico” (ibid:p.43) que tem lugar nos museus, tem, normalmente, um carácter topográfico. As imagens são exibidas acompanhadas de legendas e dispostas segundo uma ordem

⁸ *Nymphéas* (Nenúfares”) designa uma série de c. 250 pinturas a óleo de Claude Monet realizadas a partir do seu jardim de flores em Giverny. Monet, falecido em 1926, trabalhou neste tema durante os seus últimos trinta anos de vida. Existem *Nymphéas* espalhadas por vários museus do mundo, incluindo o Museu d’Orsay em Paris, e o Metropolitan Museum of Art de Nova Iorque. Durante a década de 1920, o Estado francês construiu um par de salas ovais, no Musée de l’Orangerie (Paris), para exposição permanente de oito grandes murais de *Nymphéas*. Monet, que dirigiu ele próprio o arranjo interior do espaço, pretendia que os murais funcionassem em círculo, simulando as alterações de luz ao longo do dia – ou do ano - desenrolando-se diante dos olhos do espectador.

preestabelecida, fazendo-se uma reconstrução histórica. A história tem permanentemente ligada a ela um sistema de exigências. O conceito de “vista” surgiu e foi utilizado frequentemente desde “os salões fotográficos dos anos 1860” (ibid:p.47). Esta difere substancialmente da “paisagem” do discurso estético, estando a sua origem ligada à utilização do estereoscópio.⁹ Determinava o seu objecto, contendo, então, a sua própria especificidade. Estas “vistas” ao contrário da pintura ou da fotografia exigiam um espaço específico onde fossem guardadas. Os móveis-arquivo, eram bastante diferenciados da parede ou do cavalete, abarcando uma “representação complexa do espaço geográfico” (ibid:p.48). Assim, as “representações coletivas complexas denominadas de “estilo” dependem do espaço expositivo.

André Malraux com o seu “Museu Imaginário”¹⁰ analisou o modo como os museus organizavam colectivamente as representações dominantes de uma arte autónoma e de sua história idealizada e especializada” (ibid:p.48). Segundo Krauss, através da reprodução fotográfica, Malraux unifica num só espaço vários estilos e representações. A autora refere que após a fotografia ser legitimada como arte e exposta em galerias em finais do século XIX /inícios do século XX, os especialistas da fotografia formularam duas ideias. A primeira foi a atribuição do conceito *paisagem* a determinadas imagens impondo-lhes um determinado discurso e representação. Ao mesmo tempo, também iniciaram a transferência de conceitos provenientes do discurso estético, como o de *artista* e *obra*, ao puro arquivo visual.

No século XIX, decidiu-se que o lugar da fotografia era dentro do museu, passaram a chamar às “vistas”, “paisagens” limitando a fotografia ao discurso estético. Aplicavam-se conceitos deste discurso ao “arquivo visual”. O conceito de artista é um deles, pois, quando se praticavam as “vistas” o artista mantinha o anonimato, sendo o editor a albergar a autoria. Se esta autoria estava estritamente ligada à publicação, agora o artista surgia com um “corpus coletivo” que constituía a “ unidade de uma obra” (ibid:p.49).

⁹ Instrumento inventado em 1838, utilizado para visualizar duas imagens simultaneamente. As imagens têm um ponto de vista ligeiramente diferente resultando numa noção de profundidade espacial e criando, assim, uma visão tridimensional.

¹⁰ André Malraux, *Le Musée Imaginaire*, Genebra: Skyra, 1947; posteriormente editado como vol.1 de *Voix du Silence*, Paris: Gallimard, 1951.



Figura 3- Eugène Atget. *Chemiserie, Boulevard de Strasbourg*. 1900 (?).

A legitimidade da obra é questionada por várias práticas do arquivo. Krauss dá o exemplo de Auguste Salzmann, que produziu uma “única compilação de fotografias arqueológicas” e de Eugene Atget, que por sua vez, produziu 10.000 fotografias (ibid:p.51). Atget vendia as suas fotografias à medida que as produzia a pessoas e instituições distintas como: bibliotecas, museus, empresas de construção e para artistas, como Man Ray. Foi quando os surrealistas se interessaram pelo trabalho de Atget que a produção deste entrou num “discurso especificamente estético” (ibid:p.51). Em 1981, o Museu de Arte Moderna de Nova Iorque realizou uma exposição intitulada “Atget e a arte da fotografia”, considerando que o paradigma unificador desse arquivo eram as noções de “*obra de artista*” (ibid:p.49). No entanto, a autora mostra que “dez mil fotografias é muito para cotejar”, mas se consideramos Atget um artista e as suas fotografias uma “obra”, esse cotejamento tem mesmo que ser feito. Tendo o museu que realizou a exposição de Atget avançado rápido demais.

Utilizando métodos arquivísticos, Atget deu um número a cada uma das fotografias, no entanto, a enumeração dada não é consecutiva, nem organizada cronologicamente. O sistema utilizado pelo artista deriva “do catálogo das bibliotecas e das coleções topográficas para as quais trabalhava”, tendo o museu descoberto um catálogo em vez de uma “consciência estética”, quando se lançaram na pesquisa da obra de Atget. Esta discussão que Krauss cria á volta do conceito de artista, obra e género, no caso da paisagem, é fundamentada na conservação da fotografia e do “seu estatuto de arquivo” pedindo que se “examine esse arquivo de forma arqueológica, de acordo com a teoria e o exemplo de Foucault nos forneceu.” (ibid:p.56).

2. Os museus imaginários

Como referido acima, André Malraux criou em 1947 o conceito de Museu Imaginário, que pode ser lido partindo de uma perspectiva arquivística. Malraux circunscreveu o museu imaginário à arte enquanto “dimensão abstracta”, espaço de “presença simultânea e virtual das formas e dos estilos.” (Cuniberto, 2003: p.252). A intenção subjectiva do artista já não condiciona este espaço abstracto, ou seja, a obra de arte adquire uma existência própria, “tão diferente do verdadeiro quanto a obra de arte é diferente do real” (Malraux apud Cuniberto, 2003: p.252).

Como refere Cuniberto (ibid.: p.252), “a ideia de museu imaginário pode encontrar uma expressão concreta no arquivo fotográfico (do qual o próprio Malraux deu um exemplo célebre com o *Musée imaginaire de la sculpture mondiale*, 1954).” Este “museu da escultura mundial” de Malraux consistia num livro de imagens, editado em dois volumes, alguns anos depois do original *Le Musée Imaginaire*.



Figura 4 – Malraux a escolher as imagens para o seu Museu Imaginário, fotografia de Maurice Jarnoux, 1947.

Rosalind Krauss refere Malraux no estudo *Postmodernism's Museum Without Walls* (1986). Este museu compreende uma montagem de fotografias de arte de todo o mundo, de diversos períodos históricos, que abarca elementos desde as esculturas romanas à pintura impressionista. Impulsiona, assim, uma colectivização de arte, surgindo uma linguagem universal da arte em oposição à escolha individual.

Até meados do séc. XIX, os museus e a própria arte eram concebidos para ser conhecidos apenas por uma elite, mas neste mesmo século a situação alterou-se e qualquer pessoa passou a poder visitar um museu,

sendo também a informação sobre as obras divulgada sem uma deslocação necessária ao museu. A reprodução das obras foi-se banalizando, podendo facilmente ser adquirida, revogando os limites espaço-temporais (Krauss,2002:p.48). Para Malraux, o fotografável foi decisivo para a propagação da história de arte, tendo como obstáculo a representação fidedigna do real, como por exemplo, os problemas de escala e cor. No seu Museu Imaginário, reproduziu várias obras com diversas formas e formatos, e relacionou-as criando novos diálogos, alterando o conhecimento da obra de arte. Malraux, não só multiplicou o acesso às obras através da reprodução como também adicionou outros trabalhos, dando a conhecer e pondo no seu lugar todos e quaisquer tipos de estilos e, por vezes, ficcionou-os. E assim, pinturas, frescos, miniaturas ou janelas de vidro colorido parecem ser da mesma família (Krauss,1986: p.243). Foi desta forma que fomentou um imaginário individual ou colectivo capaz de conceber um primeiro formato de museu virtual através da heterogeneidade museológica.

Reflectindo também sobre o espaço expositivo, Marcel Broodthaers, no rasto de diversos protestos políticos contra o controle governamental da produção cultural e contra a comercialização da arte, criou o *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles* (1968), em Bruxelas. Este museu não tinha nem uma colecção nem um espaço expositivo permanente, manifestando-se em vários locais entre 1968 e 1972. Estava dividido em várias secções, nas quais eram exibidas reproduções de obras de arte, inscrições nas paredes e elementos de cinema. A primeira vez que foi exibido foi na sua própria casa, aparentava ser uma exposição completamente normal, embora, sem o elemento tradicional, da época: a pintura, estando apenas representada em reproduções postais com imagens de Delacroix, Courbet, entre outros. No dia de abertura e no dia do encerramento, estava do lado de fora da sua casa um camião de transportes de obras de arte. Pintura, muito frágil, cuidado, mantenha seco, eram algumas das expressões gravadas nos caixotes que se encontravam no interior da casa. Em 1970, Broodthaers criou uma nova secção no seu museu, dedicada à esfera financeira, o que envolveu uma tentativa de venda do museu. Também nesta secção, produziu uma série de barras de ouro com uma águia inscrita, o emblema do museu, conseguiu lucrar algum dinheiro para o seu museu, vendendo-as pelo dobro do valor do ouro, nessa época.

Em “*Voyage on North Sea*”, Krauss (1999) reflecte sobre a “atitude desconstrutiva” de Marcel Broodthaers em relação à ideia de médium. Refere-se ao uso que o artista faz da fotografia, de uma forma que corrói e implode a sua própria especificidade ao levar a imagem visual a uma dependência da legenda escrita e também como uma arma para atacar a ideia de especificidade em todas as artes. A relação imagem/texto que o artista criou na sua obra, não foi feita com o intuito de auxiliar o entendimento das fotografias, actua antes no sentido de abrir caminho para relações abstractas, assumindo nalguns momentos a via do *no sense*, mimetizando relações formais oferecidas pelas imagens.

Após várias edições, foi instalado em 1972, na Documenta, expondo objectos com valor de mercado e ideologia. Assim, Broodthaers construiu uma narrativa fictícia apoiada em estratégias de recolha e exposição, revelando e escondendo redes subjacentes de autoridade e controle. O próprio explica, no catálogo da Documenta, que o museu que criou é uma ficção que desempenha, num momento, o papel de

uma paródia política de eventos artísticos e noutro momento, uma paródia artística de eventos políticos (Broodthaers apud Haidu, 2010:p.201)

Numa outra edição (1972) , Broodthaers concebeu outro museu, em Düsseldorf: “Musée d’Art Moderne, Département des Aigles, Section Figures”, onde os visitantes podiam observar inúmeras representações de águias de várias épocas e de diferentes técnicas, emprestadas por diversos museus.

“For the eagle principale, which simultaneously implodes the idea of an aesthetic médium and turns everything equally into a readymade that colapses the difference between the aesthetic and the commodified, has allowed the eagle to soar above the rubble and to achieve hegemony once again” (Krauss, 1999: p.20).

Rosalind Krauss referiu o “triunfo da águia” não como o fim da arte mas como o fim de meios específicos dentro das artes individuais (ibid: p.12).

Cada imagem exposta na obra de Broodthaers era acompanhada de uma legenda escrita em francês, inglês ou alemão, que informava: “isto não é uma obra de arte”. Criando associações entre a natureza e o significado da palavra, entre linguagem e imagem e remetendo para a obra de Magritte : *Ceci n’est pas une pipe* (1926), compreendendo o conceito de realidade e representação do real (Schwarz,1987:p.63). Quando ele leva estes objectos que representam águias, para dentro do museu, guardados numa vitrine, desconstrói a ideia de objecto, de obra de arte, de imagem e de palavra, relacionando-os a contexto cultural e social. Quando a exposição terminou, as águias foram devolvidas e o museu fechou. Contudo, a natureza da arte, o espaço expositivo, e as classificações dadas dentro da estrutura do museu foram questões levantadas por Broodthaers que influenciaram as seguintes gerações de artistas.



Figura 5 - Marcel Broodthaers. “Musée d’Art Moderne, Département des Aigles, Section Figures”, 1972

Contudo, parece-me que existem diversos procedimentos artísticos que levantam problemas articulados pela história e arqueologia. O escritor André Malraux desconstruiu a ideia de museu, através da reprodutibilidade permitida pela fotografia. Já Broodthaers desconstruiu a ideia de objecto questionando o lado autoritário do museu.

3. O Arquivo como prática artística

De seguida, enumeramos alguns artistas que produzem trabalhos formalmente distintos, no entanto, empregam metodologias arquivísticas semelhantes. Tais como: a recolha, a catalogação e o armazenamento de determinados elementos sobre um assunto em particular obtendo uma continuidade e coerência temática.

Marcel Duchamp (1887-1968) foi um dos primeiros artistas a agregar o arquivo com a arte. Realizou três caixas: *A caixa de 1914*, *a caixa verde*, de 1934 e *a boîte en valise*, construída entre 1935-1941. Realizou três edições da *caixa de 1914*, cada uma delas continha uma reprodução do desenho *Avoir l'apprendi dans le soleil* acompanhada de 16 notas manuscritas. A segunda caixa foi feita de cartão revestida de veludo verde, dando-lhe o nome: *caixa verde*, esta continha sobre ela o título *La Mariée mise à nu par ses Célibataires, même*. Duchamp já tinha uma obra com este título, e esta *caixa verde* foi concretizada para documentar o processo precedente à concretização da obra, também habitualmente chamada de *Grande Vidro*. Se a caixa verde foi feita para mostrar o processo criativo abrindo novos caminhos de interpretação ao espectador, a *boîte-en-valise* documenta e reproduz os trabalhos realizados por Duchamp

entre 1935 a 1941 funcionando assim como uma espécie de arquivo ou “museu portátil” (Duchamp apud Cabanne, 1990:p.215-221).



Figura 6- Marcel Duchamp. Boîte-en-Valise . 1935-41.

Também o grupo Fluxus e a Pop Art se apropriaram de imagens e objectos, arquivando-as em pequenas caixas - *fluxus boxes*. O pioneiro destas obras foi o arquitecto George Maciunas (1931-1978), que, ao coleccionar artefactos do dia-a-dia, organizava pequenas caixas - arquivo.

Benjamin Buchloh em “Atlas de Gerhard Richter: o arquivo anômico” (2009) começa por reflectir no porquê da extinção do real tornando-se uma “alegoria da morte”. O que origina esta transformação é a duplicação do real, como por exemplo através da fotografia e da publicidade, havendo uma passagem de um meio para outro.

Vários artistas em meados dos anos 60 reuniram fotografias encontradas ou produziram-nas intencionalmente. Podemos aqui referir as coletâneas de fotografias que reproduziam tipologias da arquitectura industrial. Como por exemplo, Bernhard e Hilla Becher com uma obra que demonstra uma “impressionante homogeneidade e continuidade” (Buchloh, 2009, p.195).

Também Ruscha e Graham escolheram como referente um vernáculo, a arquitectura, além disso tem igualmente em comum a implementação de um novo formato, implicando mudanças na apresentação, distribuição, público e autoria. Havendo, assim, uma aceitação da noção de experiência pública que foi inevitavelmente inserida nas condições de consumo.

Menos interessados no objecto e mais na fotografia, vários artistas projectaram-se em criações mais documentais, o arquivo não é algo directo quando observamos os seus trabalhos. No entanto, tal como Duchamp ou Andy Warhol utilizam métodos arquivísticos na realização e na forma como organizam e dispõem os seus materiais.

Edward Ruscha, por exemplo, interessado em criar publicações incomuns, produziu “Twenty Six Gasoline Stations”(1963), um livro com 26 reproduções fotográficas a preto e branco de postos de gasolina, cada uma acompanhada com o nome e a localização das estações. Este “arquivo-livro” foi fruto de um jogo de palavras, pois, antes de pensar nas fotografias já tinha concebido o título. Explicando de onde surgiu a ideia para a produção desta publicação, numa entrevista a John Coplans, Ruscha diz: “I like the word “gasoline” and I like the specific quality of “twenty-six”” (Ruscha,2002: p. 42). O artista vê a fotografia como algo morto, sendo o seu lugar no mundo comercial, para fins técnicos e informativos. O seu livro não é um lugar para guardar colecções de fotografias sobre um determinado tema, mas sim dados técnicos como a fotografia industrial.

Dan Graham, por sua vez, produziu “Homes for America” (1966). As fotografias que compõem este trabalho são mostradas através de um projector de slides e mais tarde foram publicadas numa revista. As imagens são acompanhadas por texto obedecendo a um esquema de revista. Assim as fotografias funcionam como ilustrações do texto.

Buchloh em “Moments of History in the Work of Dan Graham” (2000) explica que a forma como a fotografia e o texto se relacionam é comparável à lógica das estruturas habitacionais, ou seja, Graham interligou a forma do trabalho ao próprio conteúdo. Em ambos os casos, Ruscha e Graham, a interligação do texto com a imagem é essencial.

Um dos exemplos artísticos, que se pode aplicar à noção de Le Goff sobre a história não como uma projecção de um passado mas como uma história-ficção são algumas obras de Ilya Kabakov. Normalmente, Kabakov constrói lugares com uma indeterminada acumulação de elementos, carregando-os de memórias colectivas e individuais. Em “The Man Who Never Threw Anything Away” (1984) apresenta uma sala cheia de “lixo” de uma vida. A obra teve como origem a criação de uma história ficcional sobre um homem, que tal como o título indica, não deitava nada fora, guardando os mais

diversos materiais, durante uma vida. Criando uma ligação entre todas as coisas apresentadas, assim como na nossa memória, tornam-se cadeias e conexões que compõem uma história contínua (Merewether,2006:p.33). No entanto, o protagonista sente-se ao mesmo tempo bloqueado pelos resíduos acumulados.

Nesta instalação, tudo se encontra devidamente marcado e organizado em prateleiras e móveis. Verifica-se no trabalho de Kabakov que o seu ponto de partida para a concretização de uma obra é a criação de uma história fictícia; normalmente apropria-se de elementos da história cultural para posteriormente ocupar um determinado espaço.

Similarmente, na obra “The man who never flew into space from his apartment” (1981-88), criou uma instalação que conta uma história ficcionada. Espacialmente, esta instalação consiste na ocupação de dois quartos: um corredor de um apartamento soviético e um quarto do qual o protagonista da história descolou para o espaço atravessando o tecto e o telhado do apartamento, utilizando um assento, molas e elásticos. Os esboços para a realização desta catapulta estão expostos nas paredes do quarto e uma maquete da cidade e do edifício é exibida indicando através de um fio de metal a trajectória prevista do seu vôo para o espaço. No corredor, páginas colocadas na parede, descrevem a história do habitante do quarto, acentuando o carácter narrativo da história.



Figura 7 - Ilya Kabakov. “The man who never flew into space from his apartment”, 1981-88.

Em todos estes exemplos a noção de arquivo é abrangente implicando o hábito de colecção que questiona a relação do sujeito com a noção de realidade. A informação que por vezes se encontra dissimulada funciona como um elemento relacional na cultura material e imaterial, sustentando a memória em casos puramente ficcionais. Estas colecções constituem um vínculo imaginário construindo pontes com a realidade.

No entanto, em Duchamp, Ruscha e Graham o espectador está fora do arquivo limitando-se a visualizá-lo e a estabelecer relações entre os elementos. Já na obra de Kabakov exige-se uma mobilidade por parte do visitante, fazendo este parte integrante do arquivo que visualiza, vagueando entre objectos simbolicamente representados.

III. Arquivo Ficcionalizado

1. Fotografia e Ficção

Para uma melhor compreensão da ficcionalização do arquivo fotográfico, é necessário começar por uma contextualização da fotografia. Esta é uma forma de imortalizar momentos. No entanto, a reprodutibilidade da obra, a apropriação e outras atitudes como a contextualização através da interacção entre palavras e fotografias deram azo a novos entendimentos, criando novas narrativas com um carácter fantasioso, pondo em causa a fixação do momento e o seu carácter de prova.

Aquilo que mais tarde alguns viriam a dominar de fotografia documental foi consolidado por aqueles que usavam a fotografia como meio principal, como por exemplo, Atget e August Sander, entre muitos outros artistas.

André Bazin em “Ontologia da Imagem Fotográfica” (1991), reflecte sobre o retrato, um culto de recordação praticado desde o embalsamento típico da religião egípcia como um ritual contra a morte e o esquecimento fixando aparências de forma artificial. O retrato é a manifestação primordial de fixações de aparências desde a antiguidade. Contudo, desde que a arte evolui paralelamente à civilização, as artes plásticas deixaram de lado as funções mágicas.

Benjamin em “A Obra de Arte na Era da Reprodutibilidade Técnica” partilhou a mesma opinião explicando que com o aumento dos “ métodos de reprodução da obra de arte”, o valor de culto que também para ele está intimamente ligado às origens históricas da arte nas práticas mágicas e rituais foi-se desvanecendo. Este valor de culto deu então lugar ao valor de exposição, através da fotografia. Com a modernidade e a reprodução em série, o valor de culto (contemplação) e o carácter aurático da obra de arte cedem lugar ao valor de exposição. Benjamin via isto como um passo positivo na arte: as obras emancipam-se do seu uso ritual, democratizam-se, colocam-se ao serviço da revolução. No entanto, o retrato não possibilita o desaparecimento total deste culto de recordação, de lembrança de familiares distantes ou desaparecidos. Também Bazin reflecte sobre a identidade ontológica do modelo e do retrato que apesar de não serem credíveis, ninguém as pode negar como um auxiliar de memória, salvando o retrato de uma “segunda morte espiritual”. Acontecendo, assim, no retrato o último encontro com aquilo a que Benjamin chama de “aura”. Eugene Atget, quando tira a presença humana das suas fotografias, sobrepõe o valor de exposição ao valor de culto, metamorfoseando as suas fotografias em “ provas no processo histórico”.

Atget libertou o objecto da sua aura. Benjamin descreveu esta aura como uma” figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais próxima que ela esteja”.

Ou então como diria Bazin: “ o que conta não é mais a sobrevivência do homem em si, em escala mais ampla, a criação de um universo ideal à imagem do real, dotado de destino temporal autônomo” (Bazin, 1991:p.20). Ou seja, segundo o autor a imagem chegou a libertar-se de qualquer utilidade antropocêntrica, negando a salvação da alma pela imagem. Argumentando que a história das artes plásticas se passou a entregar a uma dimensão psicológica e não apenas estética passou a representar história da semelhança ou do realismo.

No entanto, a época da reprodutibilidade técnica não possibilitou apenas o distanciamento do valor de culto. Como também poem em causa a autenticidade da obra. Pois, as técnicas que permitem a reprodução da obra permitem também a sua manipulação. Não esquecendo que a veracidade e autenticidade não são reprodutíveis.

Um dos artistas que contrariou esta visão do retrato como forma de imortalizar a recordação e como extensão do real foi Keith Cottingham com a série *Fictitious Portraits* (1992). Fotografou retratos de jovens que personificavam o ideal de beleza e de perfeição que a sociedade pré-estabeleceu. As imagens foram concebidas através dos cânones compositivos da tradição pictórica em que todas as representações resultam como nos sendo familiares, desde a expressão facial à postura. No entanto, há algo de estranho, porque os rostos são muito perfeitos e parecidos entre eles. Além disso são fotografias de pessoas que não existem. O artista fez modelos em argila, desenhos anatômicos e utilizou fotografias obtidas em revistas ilustradas (Fontcuberta, 1997:p.48-49), relacionando assim a fotografia no sentido histórico com a produção de imagens contemporâneas. O desenho e as tecnologias digitais retratam corpos e não humanos, ou seja, retratos que não passam do plano bidimensional.



Figura 8- Fictitious Portraits Twins

Por detrás do velho fascínio e admiração que as obras da pintura figurativa sempre despertaram entre os povos, escreve Bazin, esconde-se “a necessidade primitiva de vencer o tempo pela perenidade da forma. Se a história das artes plásticas não é somente a de sua estética, mas antes a de sua psicologia, então ela é essencialmente a história da semelhança, ou se se quer, do realismo” (ibid:p.20).

Na contemporaneidade, e como já referido, há várias formas de ficcionar fotografias. Podemos considerar as fotomontagens dos surrealistas como o resultado das primeiras intersecções entre o real e o ficcional. Considerando a fotografia como um duplo da realidade, estas fotomontagens são o inverso, acabando por se distanciar da realidade fotografada.

Rosalind Krauss, em “Fotografia e surrealismo”, enumera, dentro da corrente surrealista, duas formas de questionar o carácter de prova que normalmente a fotografia obtém sem interrogações. Assim, temos um primeiro grupo constituído por artistas como Breton ou Boiffard, com trabalhos como *Nadja* e *Documents*. O que este grupo

tem em comum é a não manipulação fotográfica. No entanto, a fotografia como prova é igualmente posta em causa (Krauss,2002: p.115).

Num segundo grupo apresentam-se métodos de manipulação de fotografia:

“(…)4. A utilização frequente de tiragens de negativos; 5. O recurso às exposições múltiplas ou à tiragem de vários negativos superpostos, dando um efeito de montagem; 6. Diferentes tipos de manipulações, com o auxílio de espelhos, como nas Distorções de Kertész; 7. Os dois procedimentos que Man Ray celebrou, a solarização e a imagem realizada sem máquina fotográfica - o raiógrafo (...)” (ibid: p.115).

Este último procedimento, uma espécie de fotogramas a que Man Ray chamava "rayographs", albergava um estatuto psicológico, concebendo imagens que pareciam representar “objectos de sonhos”, dando figuras quase fantasmagóricas. Assim, foram situadas no campo da memória, que como Man Ray afirmou: “lembram com maior ou menor clareza os acontecimentos, como cinzas intactas de um objecto consumido pelas chamas” (ibid: p.115).

Por último, temos a fotomontagem, criada por Dadá e pouco manuseada pelos surrealistas; no entanto, há alguns exemplos como o auto-retrato de Breton: *L'Écriture Automatique* (1938). Breton ao fazê-lo determinou “a correlação intelectual entre o automatismo psíquico tanto com o procedimento de registro mecânico e o automatismo associado ao aparelho fotográfico.” (ibid.p.116).

Também Adreas Muller-Pohle, em “Information Strategies” (1985), descreve alguns pontos sobre a “fotografia expandida” que contribuem para o tema debatido através dos factores de produção de fotografia. O primeiro ponto alberga a encenação à volta do objecto que vai ser fotografado, interferindo no mundo visível. Pode-se dar o exemplo de Cindy Sherman, *Untitled Film Stills* de 1977-80 em que desempenha um papel em cada fotografia: dona de casa, empregada de escritório, etc., a artista prepara-se habilmente para cada fotografia encenando tudo ao pormenor. Também é neste grupo que inserimos Thomas Demand, apesar de o seu trabalho ser completamente distinto do de Sherman. Demand usa fotografias já existentes, retiradas de jornais e de outro material, posteriormente cria maquetes de pequenas dimensões que recriam minuciosamente os locais escolhidos, fotografa essas maquetes e destrói-as. O artista afirma que “a realidade social pode ser interpretada como ficção”(Stange,s.d.: p.80). Os

dois artistas mencionados fazem trabalhos muito distintos e questionam realidades particulares. Mas aqui o importante é reparar que ambos convertem algo idealizado e pensado para posteriormente criar as fotografias. Sherman volta a ser ela depois da fotografia e as maquetes de Demand são destruídas restando apenas a fotografia.



Figura 9- Demand, Bathroom, 1997, 160x122cm

Um segundo ponto ou estratégia abordado por Muller-Pohle é o do “aparelho de armazenamento temporário”, ou seja, impõe-se uma nova utilização da máquina fotográfica, ao utilizar um aparelho de fraca qualidade ou criando outros artifícios, como o desfocar, etc. Como exemplo podemos convocar o trabalho de Virgílio Ferreira, que normalmente procura representar “impressões que são vagas ou intangíveis” (Ferreira, s.d.). Contrariando a realidade fixa e imóvel, utiliza criativamente a fotografia analógica explorando as visões que esta lhe pode oferecer. Os elementos principais do seu trabalho são “experimentação com o foco, ou a falta dele, múltiplas camadas, obstruções, aparecimentos e desaparecimentos”, tendo como meta “a representatividade do invisível”, obtendo representações subjectivas. “No final, o resultado do meu trabalho é imaginário, mas com elementos extraídos do real” (ibid, s.d.) .



Figura 10- Virgílio Ferreira .“Uncanny Places”.

Por último, Muller- Pohle refere que se trata de alterar a própria imagem, a fotografia envolve-se num “organismo visual” mais complexo, como uma sequência ou um quadro combinado com outros meios como o texto, o desenho, a pintura, criando desta forma colagens, montagens ou transformando-se numa “foto-escultura”, ou seja, insere-se uma informação ou um elemento que não é previsto ser captado pela câmara. Parece-nos que Thomas Ruff pode eventualmente ser colocado neste grupo. Normalmente, Ruff recorre a fotografias já existentes, como na série *Nudes*, e servindo-se de ferramentas de busca e tratamento informático da imagem, modifica-as. Para a produção da série mencionada, apropriou-se de imagens pornográficas retiradas da internet e alterou cores, desfocou-as, remetendo o espectador para o discurso estético e diminuindo o olhar para a representação pornográfica.



Figura11- Thomas Ruff, 2001, “Two Male Nudes” from *Nudes Series*

1.1.Inconsciente óptico

Eventualmente, pode inserir-se o conceito *inconsciente ótico* usado por Walter Benjamin no segundo

grupo dado por Pohle, ou seja, na utilização do “aparelho de armazenamento temporário” e nas multiplicidades possibilitadas pela máquina fotográfica. O inconsciente óptico impõe a utilização dos recursos auxiliares como a câmara lenta e a ampliação. Através destes elementos, Benjamin em “Pequena história da fotografia” (1987) diz que o inconsciente óptico cria “mundos de imagens habitando as coisas mais minúsculas, mas suficientemente ocultas e significativas para encontrarem um refúgio nos sonhos”. (Benjamin, 1987:p.94) Estão então implícitas as relações entre consciência/inconsciência, real/onírico.

Em “Pequena história da fotografia”, Benjamin dá-nos pistas para o conceito que formula em “A obra de arte na era da reproduzibilidade técnica” (ibid:p.165-196), onde introduz o conceito “inconsciente óptico”. Estabelecendo uma relação entre o observador e a representação, ao analisarmos uma foto podemos observar “o movimento de um homem que caminha, ainda que em grandes traços, mas nada percebemos de sua atitude na exata fração de segundo em que ele dá um passo” (ibid:p.94). Ou seja, ao observarmos uma cena guardamos “representações latentes”, no entanto, a fotografia tem a capacidade de nos dar a conhecer num plano consciente determinados pormenores representativos. A pintura manifesta o “talento artístico do seu autor”, mas a fotografia revela à consciência a novidade que há no espaço de representações da natureza, fixando imagens que a óptica natural não consegue captar.

Benjamin explica que a fotografia e a psicanálise patenteiam ambas o inconsciente, o óptico e o pulsional respectivamente. O espectador tem tendência para procurar na imagem algo que mobilize a sua memória. Todos nós vivemos experiências empíricas e procuramos um reflexo destas para preencher qualquer dúvida que possa ser suscitada numa imagem, porém o inconsciente óptico não é a manifestação de algo puramente imaginário, pelo contrário é algo que nos permite assimilar a realidade. Se Freud relacionou a memória ao bloco mágico (Freud, s.d.), Walter Benjamin reconheceu as diferentes capacidades da óptica natural em relação aos recursos auxiliares do mecanismo fotográfico, entre os quais, o zoom e a câmara lenta, dando-nos uma maior percepção dos elementos fotografados. Esta dualidade, olho humano e câmara, permite ao leitor novos caminhos de interpretação, fazendo com que o inconsciente aja sobre a imagem apresentada. O inconsciente óptico alude exactamente ao prolongamento do tempo e do espaço em analogia à objectiva da câmara, oferecendo-nos a possibilidade de entender novos modos de movimento. Através da relação do sujeito com o objecto, a percepção humana entendendo o espaço usa a consciência, mas esta é sempre suplementada pelo inconsciente, o que permite que a interpretação da técnica compreenda a experiência humana (Benjamin, 1987:p.94).

Assim, parece-me que as referências ópticas inconscientes albergam dois tipos diferentes de enquadramentos discursivos mentais. O primeiro, a óptica, mostra que a aura não é algo tangível, implicando algo inacessível. O segundo elemento, o inconsciente, é aplicado a partir das definições propostas por Sigmund Freud.

1.2. Joan Fontcuberta

A fotografia sempre teve um lugar privilegiado no arquivo moderno. Desde os anos 1960/70 até aos dias de hoje, vários artistas a usam por poder ser reproduzida, apropriada, deslocada. Especificamente no arquivo pode ser considerada um documento que prova algo. Assim, alguns artistas criam registos fotográficos com a intenção de ironizar a crença no valor documental dessa técnica, como por exemplo, o catalão Joan Fontcuberta (1982-2008) que desconstrói a fotografia como prova do real. Fontcuberta juntamente com Pere Formiguera criaram a obra *Fauna* entre 1985 e 1989. Os artistas simulam com grande minuciosidade as descobertas do zoólogo Dr. Peter Ameisenhaufen e do seu ajudante Hans von Kubert. Os artistas apresentam Ameisenhaufen como um especialista alemão que descobriu e catalogou uma série de animais estranhos e desconhecidos. A criação de falsos arquivos é a forma mais directa de utilizar e demonstrar a pulsão de morte de que nos fala Derrida em *Mal de Arquivo: Uma Impressão Freudiana* (2001).¹¹

Uma das partes mais significativas do trabalho de Fontcuberta não é só a criação do arquivo ficcional como também o questionar a retórica expositiva dos museus e das instituições científicas, abordando a botânica, a zoologia, a história e antropologia ou a astronomia. Trata-se, por um lado da falsificação “documentos” e, por outro lado, da incisão crítica sobre a suposta autoridade institucional do museu (Fontcuberta, 1997: p.131).

Numa entrevista ao *Journal of Contemporary Art*¹², Fontcuberta refere como os avanços tecnológicos os ajudam na concretização dos trabalhos. Anteriormente, nomeadamente em *Fauna*, recorriam à colagem, mas com a ajuda do computador criam-se mais possibilidades e um aspecto mais verídico, criando assim um projecto com múltiplos *media* : textos, vídeos, objectos e sons. A narrativa é um ponto essencial na criação do arquivo. Fontcuberta fez peças visuais, ligadas à falsificação de fotografias e vídeos, enquanto Formiguera se ocupa da dimensão narrativa (Fontcuberta, s.d.).

Fontcuberta explica, durante a mesma entrevista, que a intervenção que ambos pretenderam reflecte sobre a natureza e como a representação desta é concretizada. Utilizam, por exemplo, papel de embrulho e de parede com rosas ou pássaros, posteriormente, é revestido com uma emulsão, combinando padrões formais com objectos reais como pássaros empalhados e flores reais. As superfícies tornam-se completamente pretas, excepto as sombras que os objectos reais produziam. Esta foi uma das maneiras encontradas para produzir um diálogo entre a natureza e a cultura, entre a representação e a forma de representar objectos pela acção da luz. Consolida, pondo esta explicação em termos semióticos. Ou seja, o símbolo é criado artificialmente, correspondendo a uma convenção cultural; o índice mantém uma conexão física com o objecto, resultado da relação causa-efeito (ibid).

¹¹ Cf. supra, capítulo I, ponto 2.

¹² www.jca-online.com

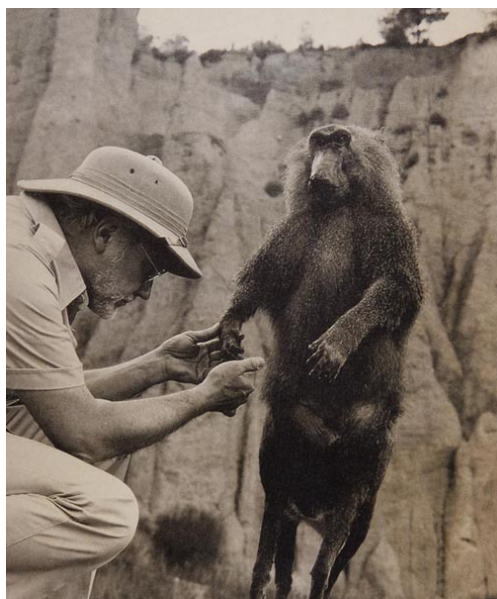


Figura 12- Joan Fontcuberta e Pere Formiguera, Fauna 1983/87

Inerente a toda a obra identificamos uma preocupação permanente com a informação. A fotografia envolve questões de veracidade, em vez de lidar com o campo estético. Todo o trabalho de ambos os artistas tem sido uma luta contra esta convenção, criticando a representação. Durante o processo criativo, foi determinante ter um argumento teórico muito claro, procurando compreender de que forma se pode estimular o espectador para outras leituras, projectando as suas próprias origens, culturas e imaginações (ibid).

1.3.Lamia Joreige

Lamia Joreige nasceu no Líbano em 1972. Nos seus trabalhos, recorre frequentemente a documentos de arquivo, filmes, música, elementos fictícios não só materialmente como também como uma fonte de inspiração. Representa sistematicamente a guerra e as dimensões psíquicas ligadas a ela, explorando temas como a morte, o trauma, a memória e o esquecimento.

Joreige realizou a série *Objects of war*, da qual fazem parte: *Objects of war #1, #2, #3*, executados em três momentos diferentes. Nesta instalação, são apresentados vários vídeos complementados, cada um deles, com um objecto. Para a realização desta obra, Joreige assume um papel de entrevistadora e pesquisadora, procurando pessoas e pedindo-lhes que falassem de um objecto com o qual ganharam afinidade e valor emocional durante a guerra. O resultado foi um conjunto de entrevistas em árabe ou francês (legendadas em inglês), sobre a guerra civil libanesa que durou entre 1975 e 1990. Quanto aos objectos, foram tão diversificados como as experiências e percepções que cada entrevistado desfrutou durante este período, por exemplo, uma carteira, um baralho de cartas, uma guitarra, entre outros (Joreige, s.d).

Esta proposta, que Joreige fez aos entrevistados, resulta numa colecção de objectos aparentemente banais, no entanto, estes transportam memórias individuais e funcionam como algo que impulsiona associações para os seus proprietários. Estas associações são essenciais para preencher interrupções que possam surgir na memória.



Figura 13- Lamia Joreige. Objects of War 4 e 3. 2006.

Parece-nos que este processo que a artista escolhe remete-nos para Proust, que na obra *No Caminho de Swann* (1913) narra, a certa altura, o momento em que o protagonista da história ao provar um pedacinho de *madeleine* surge-lhe a lembrança. De imediato, relembrou quando a sua tia lhe levava esses bolinhos, sendo esta rememoração resultado de sabores e cheiros, quando após vários anos, julgava as suas memórias apagadas, estas sensações mantinham-se vivas, reactivando a memória sobre factos passados. Após sentir o sabor da madalena, os seus pensamentos foram imediatamente ocupados pela “velha casa cinzenta que dava para a rua, onde estava o quarto dela, veio como um cenário de teatro”(Proust, s.d., p.30) transportando-o de imediato para outro tempo. Contudo, esta acção é despoletada por uma memória involuntária, surgindo sem desencadear a sua significação.

Apesar de em ambas as situações existir um elemento exterior ao sujeito que acciona uma lembrança, os processos diferem pelo aparecimento do objecto ou sensação. Se em Proust, surge inesperadamente, nos entrevistados pela artista não acontece o mesmo. Os sujeitos escolhem o objecto para posteriormente falarem das suas experiência com eles e, ao fazerem-no, trazem com ele ideias já estabelecidas. Ou seja, a madalena traz uma memória involuntária, enquanto os objectos de guerra trazem consigo memórias voluntárias. O gesto da escolha não provem de um movimento autónomo da sensação ou do acaso, o aparecimento do objecto eleito reedita as lembranças, enquanto na memória involuntária não há tempo para reedições, sendo uma lembrança temporal não mediada.

Joreige, com este trabalho, demonstra que não existe uma única realidade sobre a guerra e comprova que a memória colectiva nunca está definitivamente completa. A memória colectiva provem da partilha de memórias individuais, estas sem certezas de serem realmente reais. Isto porque o tempo de escolha, que já referimos, permite aos entrevistados construírem lembranças à volta do objecto, não havendo nenhuma garantia quanto aos dados que a memória produz.

Segundo Douglas Fields¹³, há determinados elementos que precisam de ser repetidos para que sejam retidos, no entanto, em determinadas situações basta que a experiência seja vivida apenas uma única vez para que nunca seja esquecida. “ Uma memória é criada quando uma rede de sinapses é reforçada temporariamente no caso de uma memória de curto prazo.” Esta rede depois de um determinado período pode ser revigorada, enfraquecida ou suspensa. O que estabelece a relação entre sinapses são moléculas que com o passar do tempo danificam-se, sendo substituídas (Fields, 2006:p. 50-51).

O processo criativo, que Joreige praticou, pode ser eventualmente comparado ao método de associação livre proposto por Sigmund Freud. Neste método, era proposto ao paciente que se concentrasse mentalmente numa representação. Ao ser considerada uma associação “livre”, o paciente tem toda a liberdade para concretizar as associações que deseja, a única regra imposta pelo psicanalista é que o paciente não censure qualquer representação que tenha, com uma intenção selectiva. No entanto, o que difere no processo de Joreige é que a artista dá aos entrevistados um ponto de partida, no entanto, não os limita a uma questão, conferindo-lhes a liberdade de escolha. Ou seja, o processo psicológico dá-se pelo próprio registo de representação e das consequentes associações entre as representações. O objecto em si não é traumático, mas, quando é dissimulado em lembrança e associado a um acontecimento, obtém um sentido traumático. Assim, os objectos são o ponto de partida para uma série de pensamentos e lembranças.

Tal como Benjamin escreve em “A Imagem de Proust”(1987, pp. 36-49), Proust descreve a sua vida como a lembra e não como de facto ocorreu, architectando não os momentos reais do acontecimento, mas o “tecido da sua rememoração” recorrendo à sua consciência, originando uma memória “involuntária” muito próxima do esquecimento. A sua existência reside nas suas recordações, sendo a sua escrita baseada em experiências vividas, ou seja, Proust apresenta um texto “interrompido”, quando surge algo que impulsiona outras lembranças, como os subtítulos indicam o exercício de rememoração feito pelo autor enquanto escreve. Através de sensações, lugares, estações do ano, objectos e outros elementos, as lembranças emergem mostrando-se atemporais e não da exclusividade do passado.

Estas lembranças súbitas, que normalmente se originam em sensações, em Proust podem eventualmente, serem comparadas ao “punctum” de Barthes. Em *A Câmara Clara* (1984), Barthes refere o “punctum” como um detalhe, um “objeto parcial” que o chama à atenção (Barthes,1984:p.69).

O punctum é menos atencioso do que o que Barthes denomina de “studium”. Já que este último conceito é o que permite ao espectador reparar que está perante uma boa fotografia, reflectindo também sobre a temática explorada. O punctum, pelo contrário, “pode ser mal educado” (ibid:p.71). O autor dá o exemplo de uma fotografia de Kertész (1921) em que um miúdo encaminha um cigano invisual que está a tocar flauta, no entanto, o que chamou verdadeiramente a atenção de Barthes foi o pedaço de terra

¹³ Fields é professor adjunto do programa de neurociência e ciência cognitiva da Universidade de Maryland. Coordena, também, a secção de desenvolvimento e plasticidade do sistema nervoso no Instituto Nacional de Saúde Mente e Cérebro Infantil e Desenvolvimento Humano.

representado, porque, através dele, verificou que a foto foi tirada na Europa central. Este encontro do detalhe é propositado e é interessante reparar o jogo de memória que Barthes faz ao analisar algumas fotografias. Quando examina a foto de Van der Zee, o punctum conferido é um colar que um dos fotografados traz ao pescoço. O colar foi o detalhe escolhido precisamente por lhe despertar memórias, porque a tia de Barthes tinha um idêntico. Ou seja, as lembranças aqui são determinantes para escolher o elemento punctum. O autor não só comenta esta similaridade entre os colares como também conta ao leitor que a sua tia era solteira, irmã do seu pai e que sempre teve pena dela, porque não tinha filhos, intensificando esta escolha através de razões pessoais e directamente ligadas a lembranças próprias.

Para Barthes, na fotografia de Van der Zee, o punctum foi o colar, para mim poderia ser os ténis utilizados pelo sujeito representado e para si, poderia ser qualquer outro elemento. São elementos escolhidos por razões pessoais e que nos remetem para outro ponto cronológico, como acontece quando os entrevistados de Joreige escolhem um objecto ou como quando Proust prova a sua madalena.

1.4. Atlas Group Archive

Atlas Group Archive é um projecto real - fictício que normalmente é referido como um arquivo que nasceu em 1999 e terminou em 2004. O seu fundador, Walid Raad, nasceu no Líbano em 1967. A ficção, neste grupo, é logo iniciada a partir da data de origem, já que Walid Raad apresentou várias datas como ponto de partida. Numa entrevista em 2002 disse :

“In different places and at different times I have called the Atlas Group an imaginary foundation, a foundation I established in 1976, and a foundation established in 1976 by Maha Traboulsi. In Lebanon in 1999, I stated, “The Atlas Group is a nonprofit foundation established in Beirut in 1967.” In New York in 2000 and in Beirut in 2002, I stated, “The Atlas Group is an imaginary foundation that I established in 1999.” (Raad, 2002)

Na continuação da entrevista, explica que o seu discurso e os factos que apresenta diferem dependendo do tempo e do lugar onde se encontra , através de considerações pessoais, políticas, históricas e culturais. Outro factor para esta dissonância de datas, Raad justifica explicando que é igualmente importante a relação pessoal ou profissional que estabelece com o público e os conhecimentos nas palestras sobre política, economia, a história do Líbano, das guerras e sobre arte contemporânea. Assim, o objectivo deste arquivo foi documentar a história do Líbano, em particular, as guerras de 1975 e 1990.

Estruturalmente, este arquivo ficcionado imita ou reproduz a lógica de um arquivo, utilizando como materiais: fotografias, filmes, vídeos, cadernos, instalações multimédia e textos. Todos os documentos apresentados são acompanhados por legendas/textos que estabelecem a sua origem, assim Walid Raad mantém o princípio da proveniência ou impõe-na ficcionalmente, recontextualizando os materiais sem apagar o seu contexto original. Os documentos que integram a colecção estão divididos e classificados em três grupos distintos: Tipo A, documentos com autoria; Tipo FD, documentos encontrados; Tipo AGP, documentos produzidos pelo Atlas Group.

Interessado em questões de narrativa da história, Raad compõe um arquivo *stricto sensu*, caracterizando-se por infinitas possibilidades de interpretação, obtendo uma abstração constituída por vários discursos. Walid Raad, argumentando que o espectador não deve considerar os documentos do arquivo como parte do registo factual histórico, diz :

“I consider these documents to be hysterical symptoms that present imaginary events constructed out of innocent and everyday material. Like hysterical symptoms, the events depicted in these documents are not attached “to actual memories of events, but to cultural phantasies erected on the basis of memories.” (Raad, s.d.)

Devemos antes pensar neles como “hysterical symptoms” do povo libanês que luta com um trauma que ainda não se encontra processado. Questionamo-nos como pode um documento e uma narrativa traduzir um sintoma histórico. Para isso, será apresentada mais à frente a concepção psicanalítica de Sigmund Freud sobre a neurose traumática e a histeria. No entanto, Raad com este discurso já nos mostra que não só documenta as guerras do Líbano como também explora as dimensões psíquicas ligadas a elas. Tais realidades psíquicas raramente são narradas nas histórias predominantes sobre os conflitos de guerra.

Um dos documentos do Atlas Group que traduz a realidade psíquica durante o período de guerra é o vídeo do operador # 17, *I Only Wish That I Could Weep*. O vídeo foi feito em Corniche (região oeste de Beirute) por um segurança libanês que vigiava as autoridades políticas, espões e agentes secretos, que passavam na rua. No entanto, em 1995, todas as tardes, o operador mudava o foco da câmara para o pôr-do-sol. Fruto deste gesto, foi despedido em 1996 e doou os seus vídeos ao Atlas Group para sua preservação. Estas imagens editadas não manifestariam nada se não fossem devidamente contextualizadas. Este gesto, que aparentemente é banal, manifesta força e descontrolo, quando devidamente contextualizado. Do nosso ponto de vista, a imagem entrega-se a uma nova dimensão, deixando para trás o carácter documental e informativo que possuía anteriormente. É importante observar o desejo que levou o operador ao seu hábito diário, mais ou menos consciente, de virar a câmara, aquilo que se passa fora do enquadramento, a relação entre o gesto e o contexto sócio- político do Líbano dessa altura. O menos relevante é se este vídeo é ou não mais uma ficção do Atlas Group, dando um lugar de predomínio ao inapreensível que o operador # 17 nos desvenda através da enfermidade das imagens.



Figura 14- Walid Raad, S.d I Only Wish That I Could Weep”

Em 2008, Walid Raad, numa entrevista, explica que o importante não é dar-nos a informação de quem começou a guerra ou organizá-la cronologicamente, o importante é antes mostrar-nos a “informação disseminada pela imprensa”. Segundo Raad, as experiências traumáticas são caracterizadas pela “relação deslocada com o evento”. Dá, de seguida, o exemplo do 11 de Setembro, já que a maioria das descrições, segundo ele, começa por nos dar os aspectos bons, como o lindo céu azul que estava naquela manhã e só em seguida falam das realidades menos boas, da culpa do Afeganistão e dos “mujahedin”. Curiosamente, o próprio Walid Raad compara esta situação com a psicanálise de Freud, explicando:

“É o que temos na psicanálise: Freud diz que o rapaz está a olhar para a mãe, olha para os pés, sobe pela perna e, de repente, percebe, "meu Deus, a mãe não tem pénis!", e faz um clique, e cria como objecto de desejo as últimas coisas que viu antes do trauma, sendo por isso que os cintos de ligas e os sapatos são objectos de atracção sexual. É como se nas nossas relações com traumas históricos acontecesse a mesma coisa.” (Raad, 2009)

Já Freud e Breuer, na publicação *Estudos sobre a Histeria* (1925), consideram os sintomas histéricos “símbolos mnêmicos” (Freud e Breuer, s.d.: p.8), ou seja, são sugeridos como lembranças suprimidas. Eles explicam a ocorrência deste estado patológico através de duas razões principais. A primeira é que o indivíduo se encontra num estado de dissociação mental, quando ocorre a experiência original, ou seja em “hipnoide”; a segunda explicação é que o “ego” do indivíduo considera essa experiência “incompatível” com ele próprio.

Os autores sustentam que muitas das vezes o paciente é incapaz de recordar o momento que desencadeou o trauma, sendo o acidente o despoletar dos sintomas da histeria “traumática”. Em cada ataque histérico, o paciente demonstrou-lhes que alucinava como se estivesse a viver pela primeira vez o evento que provocou o trauma. As experiências efectuadas demonstraram que os sintomas são “ostensivamente espontâneos” sendo considerados como “produtos idiopáticos da histeria”. Estes, por sua vez, estão intimamente ligados ao trauma desencadeador (Freud e Breuer, s.d.: p.17). Acrescentam ainda, “nas neuroses traumáticas a causa atuante da doença não é o dano físico insignificante, mas o afecto do susto - o trauma psíquico”, assim, os sintomas histéricos são as causas desencadeadoras descritas como traumas psíquicos. Contudo, no relacionamento do trauma psíquico com o fenómeno histérico, os autores lembram que o trauma não age apenas como um “agent provocateur”, na liberação do sintoma, passando a um determinado nível em que age de forma completamente independente. Este trauma psíquico ou a lembrança dele age como um “corpo estranho”, que mesmo depois da sua entrada deve ser considerado activo.

Em 1918, Freud participou em Budapeste no V Congresso Internacional sobre “A Psicanálise e as Neuroses de Guerra”, onde sustentou publicamente que o trauma é indissociável da guerra, ou seja, as neuroses de guerra são sempre neuroses traumáticas. Isto leva o paciente a intercalar momentos da sua vida normal com momentos histéricos, porque os traumas encontram-se reprimidos provocando um conflito no “eu”. Ou seja, o indivíduo vive a situação que lhe causa o trauma, o consciente ignora esta

situação ficando retida no subconsciente. Consequentemente, a crise histérica é um acordar das memórias reprimidas (Freud, s.d.: p.115).

Os documentos do Atlas Group não podem ser considerados histéricos, segundo a definição dada por Freud. Já que, relembramos, os sintomas histéricos não são apenas interrupções temporais como são também uma interrupção na realidade do indivíduo. Raad, ao considerar os seus documentos “sintomas histéricos”, leva o espectador a não entendê-los como articulações conscientes das experiências reprimidas em tempos de guerra, incapazes de delinear uma narrativa. Leva-nos antes a interpretá-los como uma repressão de memórias sentidas através de uma crise histérica. Ou seja, a narrativa, que o artista faz à medida que cria os documentos do arquivo, jamais pode ser consciente e coerente, se for vista como sintoma histérico. O artista faz uma representação e articulação dos acontecimentos traumáticos da guerra do Líbano para que sejam incorporados numa narrativa e isto é uma porção fundamental da cura do trauma. Freud explica que, para existir uma cura eficaz, é necessário que a experiência original, juntamente com o seu afecto sejam introduzidas no consciente, o afecto é descarregado ou “ab-reagido”, assim a força que mantém o sintoma deixa de actuar, desaparecendo (Freud,,s.d:p.8). Sustentando este tipo de terapêutica, Freud e Breuer explicam:

“verificamos (...) que cada sintoma histérico individual desaparecia de forma imediata e permanente, quando conseguíamos trazer à luz com clareza e lembrança o fato que o havia provocado e despertar o afeto que o acompanhara e quando o paciente havia descrito esse fato com o maior número de detalhes possível e traduzido o afeto em palavras. A lembrança sem afeto quase invariavelmente não produz nenhum resultado.”

Repare-se que ambos os artistas analisados, Lamia Joreige e Walid Raad, têm a mesma nacionalidade, ambos tratam a mesma temática, a guerra do Líbano, trabalhando sobre a ideia de trauma em forma de arquivo, completando-o com elementos ficcionais. Independentemente da veracidade histórica, os artistas libaneses que trabalham sobre o pós-guerra, utilizam vários materiais como fotografias, vídeos, recortes e apresentam-nos. O impulso para a ficção não vem do desejo de criar uma história falsa sobre o seu país, mas provem antes da necessidade de questionar a veracidade das memórias, tornando problemático aquilo que normalmente é aceite como verdadeiro.

IV. Projecto de Experimentação Artística

1. Passado

Antes de mais, acho aqui necessário apresentar de forma breve o percurso de experimentação artística pessoal que me levou a querer aprofundar este tema nesta reflexão teórica, referindo assim projectos anteriores que estabelecem pontos de ligação com a temática aqui discutida.

Pode dizer-se que tudo começou pelo meu interesse na “casa”, a casa como território de construções de intimidade, de um quotidiano, de uma rede de ligações que se estabelece entre moradores e visitantes e posteriormente a criação de toda uma memória que pode a vir ser preservada ou não. Esta preservação depende muitas vezes das gerações mais novas que nasceram nesse espaço. Mas é esperada alguma atitude, que muitas vezes se interliga com a mobilidade, porque pode ser o abandono total desse espaço ou pode ser precisamente o contrário e haver um retorno à casa onde se nasce. Como alternativa pode haver uma venda, o que nem se tentou neste caso. Mais tarde, o meu interesse focou-se numa casa abandonada que encontrei. Quando se observa uma casa abandonada, sabe-se que quando se reflecte na causa desse abandono, é difícil - quase impossível- saber a razão verdadeira dessa renúncia. No entanto, várias questões são suscitadas. Para mim, a forma mais fácil de acabar com as dúvidas foi entrar. No entanto, pode dizer-se que essa atitude foi tomada por um impulso de curiosidade e que, portanto, não foi totalmente consciente. A casa já não tinha uma parede e estava literalmente a cair aos poucos. Ou se entrava agora ou mais tarde seria impossível, quando entrei achei de imediato que tinha tomado a atitude certa. A casa estava cheia de indícios que reflectem toda uma vida e um quotidiano, parece que foi deixada num dia inesperado e nunca mais ninguém lá voltou a entrar. A chaleira estava no fogão e o carvão estava na lareira como se ainda ontem tivesse sido feito o lume. Ainda se sentia a presença de quem lá viveu. Havia fotografias e cartas por todo o lado, assim como vários objectos. À medida que ia lendo as cartas, fui descobrindo toda a história que se ia enterrando naquele espaço. O meu propósito de deslocar toda esta história para um projecto de experimentação artística foi o de preservação e conservação de memórias,

defendendo que toda a pessoa o merece independentemente dos seus feitos. Apropriei-me de objectos, cartas e fotografias e comecei por realizar experimentações que estivessem sempre de algum modo relacionados com o próprio conteúdo. Antes de mais comecei por guardar pequenos objectos, tentando estabelecer grupos e definir a quantidade de pessoas que lá viveram. Tratei-os quase como provas de uma realidade já inexistente. Foi feita uma enunciabilidade, estabelecendo uma conectividade entre o objecto e o local onde foi encontrado.



Fig. 15- Provas Maria Ferreira. 2010.

Pelo que parece, várias pessoas recorriam à senhora que vivia naquela casa. Esta ajudava-as através de orações e outras coisas, o que justificava a quantidade de fotografias tipo passe que se encontravam por toda a casa. Essas fotografias não foram só objecto de trabalho para ela como também para mim, sendo alvo de várias experimentações, recorrendo a fotocópias, sobreposições e alterações de outros géneros. O desenho foi também um meio utilizado, tendo como ponto de partida as fotografias e evidenciado perdas inerentes ao passar do tempo, podendo ser relacionadas à memória.



Fig. 16. Sem Título. 2010.

Algo que me intrigou naquela casa foi a quantidade de objectos e imagens que representavam cenas religiosas, no entanto, as cartas lidas não reflectiam os valores aceites e dados pela Igreja. Tendo como base essa oposição, criei uma série onde utilizava essas imagens religiosas sobrepondo os escritos encontrados na casa.

Consolidando, criei uma mala-arquivo, com vários objectos e fotografias. Interessa-me o facto de ser um objecto que posso levar para todo o lado com grande facilidade, mas cujo conteúdo sintetiza uma história longa e cheia de pormenores que exige uma reflexão por parte do espectador.



Fig. 17. Mala Maria Ferreira. 2010

Virando-me, agora, para o presente, na produção do trabalho prático, o meu objectivo foi consolidar o conteúdo estudado nesta dissertação teórica, materializando as práticas arquivísticas na realização do projecto. Como ponto de partida, podem enumerar-se duas temáticas bastante distintas.

Em primeiro lugar, abordei o arquivo e a memória sob a luz da antiga guerra colonial, ou guerra do Ultramar (como foi oficialmente designada até ao 25 de Abril), estabelecendo uma relação entre o objecto e como este pode representar mecanismos de memória. Na segunda temática, criei um arquivo imaginário, que não dou como terminado, sobre a extinção de uma aldeia. Eu, como ‘arquivista’, procuro as razões para este desaparecimento, juntando e organizando documentos que vou encontrando ao longo da pesquisa.

2.Arquivo e Memória

2.1.Arkheion

Como já referi, neste projecto procurei elementos sobre o antigo Ultramar para concretizar uma série de trabalhos que não são só interligados pelo tema mas também pelos materiais utilizados. O acontecimento da guerra colonial foi escolhido por ainda ser suficientemente próximo podendo explorar memórias recentes e de que forma esta já estão deturpadas.

Dentro desta temática, produzi o “Arkheion”, que segundo Derrida, além de ser a casa dos arcontes, magistrados, era também o lugar onde os documentos eram guardados e organizados. Para a construção deste “Arkheion”, utilizei cartas escritas por uma mãe para o seu filho que estava no Ultramar. Estes documentos foram encontrados numa casa abandonada, o que faz consonância com as interrogações que Derrida fez sobre a forma como os documentos são reunidos. Ou seja, saem de uma esfera privada para uma esfera pública, mas Derrida lembra que esta mudança nem sempre quer dizer que se passe do “secreto ao não – secreto” (Derrida,2001:p.13). Neste projecto, isso de facto não ocorre, o conteúdo das cartas mantem-se oculto. Ou seja, ao retirá-las daquela casa e utilizando-as num trabalho, passam a ocupar um meio público. Foram retiradas do esquecimento, no entanto, o seu novo “domicílio” torna-as visíveis e invisíveis simultaneamente. Podemos, eventualmente, aplicar a este projecto o conceito “consignação” referido por Derrida. O autor entende por consignação, a coordenação de um “único corpus em um sistema ou uma sincronia na qual todos os elementos articulam a unidade de uma configuração ideal” (ibid:p.14) Mas este não foi o único conceito em que reflecti, quando produzi este trabalho também tive em atenção a “pulsão de morte” precisamente por aqueles objectos serem resgatados do espaço em que estavam, porque nunca mais seriam usufruídos, e de seguida são dadas a conhecer, mas apenas parcialmente.

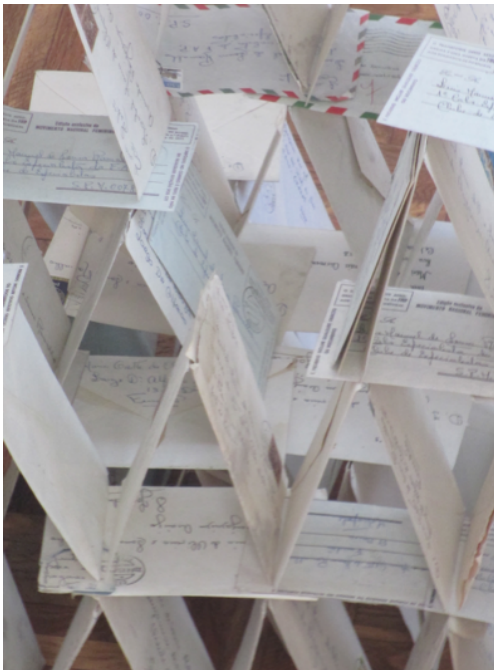
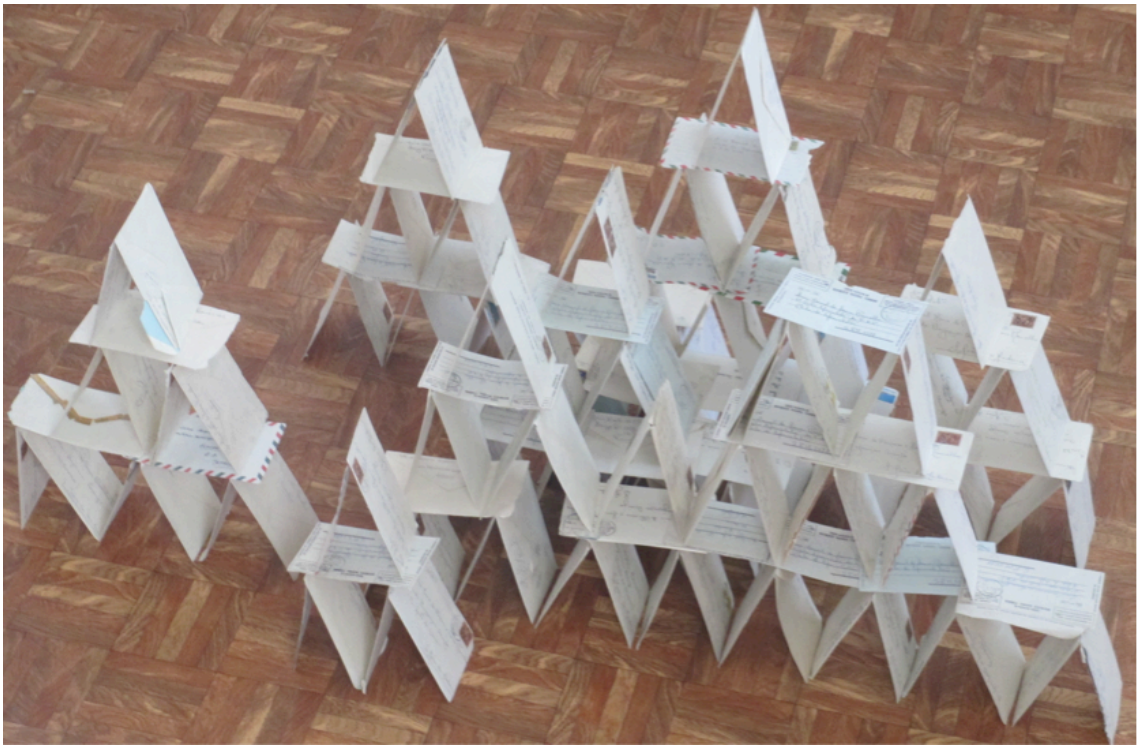




Fig18- Arkheion. 2013.

2.2. Sem Título

Num outro trabalho em que a fotografia é o meio utilizado, pretendi explorar mecanismos de memória, representando-os através de um jogo de percepções. Uma fotografia de costas para o espectador apoia-se em dois espelhos que formam um ângulo. O espectador tem percepção da imagem representada através do reflexo dos espelhos. Estes como se intersectam provocam múltiplos cortes na imagem refletida. A nossa visão sobre a imagem passa de uma vista da superfície plana que esta ocupa, para algo que é apenas observável quando sujeito a múltiplos talhes. O corte, a repetição variam de fotografia para fotografia, dependendo do tamanho destas e do ângulo que os dois espelhos formam. A manipulação feita na fotografia é concretizada através dos espelhos. O que intensifica a ideia de que um arquivista não precisa de alterar o

documento em si para lhe dar novas leituras, a disposição e organização deste determinam opiniões. Há um desdobramento do informe de uma representação do real. Havendo algo de análogo, o real e a representação deste já saíram ambos do processo. Não me vou debruçar sobre o motivo de cada fotografia, deixando esse espaço para o espectador se ele assim o desejar. O que pretendo de facto realçar é a reprodutibilidade da imagem e a multiplicidade de perspectivas e como a organização do documento contribui para novas interpretações, dependendo do ponto de vista do leitor. Eventualmente, podemos relacionar este mecanismo à memória que é fragmentada e que com o passar do tempo torna-se cada vez menos perceptível.



Fig. 19- Sem título, 2013.





Fig. 20- Sem título (Objecto), 2013.

2.3. Sem Título

Este vídeo consiste na gravação de várias declarações de pessoas que, de certa forma têm alguma ligação a ex-combatentes. Esta ideia partiu da pesquisa sobre algumas vivências que os ex-combatentes tiveram enquanto viveram o Ultramar. Houve algo que me fez de imediato estabelecer uma relação com este tema: a existência de *jidius*.¹⁴ Estes eram cantores que, na antiga Guiné portuguesa, andavam de tabanca em tabanca¹⁵ contando a história passada, com feitos individuais e colectivos marcantes e desta forma asseguravam às novas gerações o conhecimento do passado. Mas como já referi este foi apenas o mote, pois, os testemunhos filmados não têm como objectivo assegurar o conhecimento às próximas gerações. Os próprios testemunhos já fazem parte de uma nova geração, e o objectivo é dar a compreender como as memórias passadas e vividas noutros tempos chegam aos mais novos. Que ideia estes asseguram de um acontecimento como a guerra. O testemunho acentua o carácter documental e realista, contribuindo para a construção e revisão da memória colectiva sobre um determinado tema. Aqui os testemunhos não foram escolhidos por estabelecerem uma relação íntima com o acontecimento, sendo antes o objectivo verificar o conhecimento sobre um facto quando este passa de geração em geração. O testemunho é o método mais utilizado quando se deseja mostrar algo com uma aparência verídica, no entanto, nenhum dos que são apresentados no vídeo viveu realmente o acontecimento, o que lhes confere uma indeterminada subjectividade.

¹⁴ Do crioulo *jidiyu* designa, na Guiné-Bissau, uma espécie de rapsodo que vai de terra em terra cantando as proezas de personalidades célebres.

¹⁵ Aldeia ou povoação na Guiné-Bissau.



Fig. 21- Sem Título. (vídeo), 2013.

O objectivo de representar a realidade dentro de uma estratégia estética através da utilização de testemunhos é relativamente comum. Mas este registo do real quando alberga questões estéticas impõem também perspectivas éticas e morais. Acho que é claro que este vídeo produzido a partir de edições de testemunhos uns a seguir aos outros é despojado de efeitos estéticos. Aqui não há nenhuma procura pela “imagem-afeição” (1983), como diria Deleuze.

Testemunhos de quem viveu realmente o acontecimento já há muitos sendo difundidos pela televisão e internet. Levando o espectador a uma indeterminada emotividade, deixando-lhe espaço para continuar a construir ideias, pensamentos e até sentimentos a partir do que ouve. Os testemunhos que apresento não são menos reais que os que viveram o acontecimento. É antes uma realidade diferente, em segundo grau, que por si só já albergam construções. Podemos verificar que a quebra de emotividade não é gradual ao longo das gerações. Ao fim de uma ou duas gerações já não há qualquer sentimento a ser manifestado. Afinal, é difícil criar afectividades quando se trata apenas de construções imaginativas a partir de memórias dos outros.

O cinema sobre acontecimentos históricos, por exemplo, dá ao espectador uma melhor noção dos acontecimentos, embora estes já tenham sido objecto de simulacros e sujeitos a manipulações que não espelham o real.

Pensei em esconder, mas não escondo que antes de produzir este vídeo tentei adquirir impressões em primeira mão através de ex-combatentes. Tarefa que se mostrou impossível. Afinal, eu sou uma das pessoas que se insere no grupo das gerações seguintes. E apesar de querer trabalhar este tema em termos de expressão artística, esta minha vontade foi vista pelos ex-combatentes que contactei como uma atitude de leviandade sobre um assunto sério sendo para elas uma manifestação de ignorância e para mim, pelo contrário, uma sede de conhecimento.

No entanto, as respostas negativas que recebi, são para mim tão importantes como o vídeo que produzi. São ambas extensões de realidades embora estas sejam distintas. Por esta razão decidi criar umas caixas de luz com as respostas que adquiri dos ex-combatentes. Afinal se não o fizesse estaria a deixar-me submeter emocionalmente, forjando o arquivo.

É de reparar que as narrativas adquiridas (e-mails e vídeo) embora desniveladas funcionam e apresentam-se colectivamente. No entanto, as colectividades formadas não mostram tendência em unificar-se. Ou seja, são grupos que formam opiniões divergentes e que é difícil chegar a um consenso. Verifica-se também que quem viveu o acontecimento acha impossível que alguém que não tenha sentido uma situação idêntica perceba o sofrimento vivido, cooperando para a falta de conhecimento e também de emotividade das gerações seguintes. Os ex-combatentes partilham as suas experiências com ex-combatentes criando um círculo fechado, não vendo a manifestação artística ou outra como algo que leve a sério as suas vivências.

Há aqui questões éticas e morais que se levantam de imediato. Éticas porque há espaço para um sentido de escolha e das práticas autónomas do indivíduo. Basta verificar a facilidade com que as gerações mais novas aderiram ao projecto e a rejeição abrupta dos ex-combatentes que se recusaram de imediato a cooperar na realização de um trabalho deste tipo. Morais no sentido da existência de referências entre relações humanas. Algo muito importante em que este projecto me fez reflectir é a relação entre o artista e alguém que possa ajudar no projecto. O artista antes de pedir ajuda de alguém, tem que saber muito bem que tipo de sentimentos esse pedido traz a pessoa, saber colocar-se no lugar do outro e engendrar formas de o levarem a sério (principalmente a pessoas que não tem qualquer contacto com a arte).

Como referi pensei em nem contar esta parte da história, da rejeição a que fui sujeita, deixando este trabalho de lado. No entanto, não havia um melhor retrato da realidade do que as respostas que recebi. As respostas adquiridas, não interessam se são do meu agrado ou não, um arquivo, que é o tema primordial de todo este trabalho, deve albergar todo o documento que tenha um carácter de prova e que espelhe determinada realidade, e ao retirá-lo e esconde-lo, este seria apenas mais um arquivo sujeito a modificações que escondem a verdade, por parte do arquivista.

Deixando questões de gosto de lado, todo o documento, todo o testemunho é válido, dando especial ênfase ao carácter informacional.

Na minha opinião, as memórias são modificadas muito rapidamente, há uma perda muito grande de informação e de noção da realidade por parte das gerações seguintes. Isto acontece precisamente pelo corte que os que viveram o acontecimento fazem com os que não viveram, havendo uma aceleração na perda de memórias verdadeiras. Claro que não podemos deixar de lado e deixar de ler estas atitudes dos ex-combatentes ligadas inerentemente à dimensão traumática da experiência de guerra .

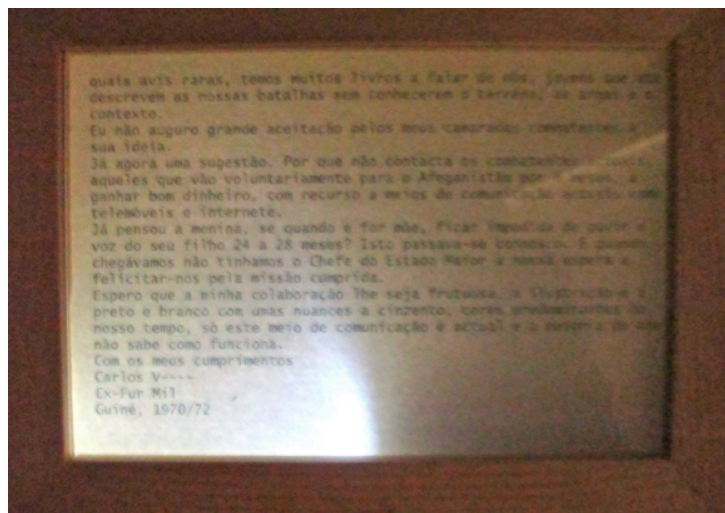


Fig.22- Caixa de luz (1 de 6)

3. Arquivo imaginário

Criar todo um trabalho artístico que albergue a produção de um arquivo absolutamente imaginário é difícil. É difícil, porque arrisquei fazê-lo sem ter ponta de verdade alguma. Vejamos que, por exemplo, o já referido Walid Raad fantasia e cria narrativas fictícias à

volta de acontecimentos que existiram na realidade. O que lhe permitiu criar “limites” e saber quando está a ficcionar sem ser desproporcionado.

Neste meu arquivo imaginário, é documentado o desaparecimento de uma aldeia, pelo que o texto que se segue é um argumento para este projecto. Este argumento é escrito como sendo uma memória minha, que supostamente escrevi em 2002, num diário que agora resgato como ponto de partida para este trabalho. Não sei escrever “histórias”, nem nunca tentei fazê-lo, pelo que neste projecto me senti obrigada a encetar esta estratégia para conseguir criar elementos que se relacionassem entre si e não passassem de um conjunto de documentos que criam uma história desfasada. A data que escolhi, mais precisamente o ano, 2002, cria-me várias possibilidades pela quantidade de tempo que já passou. Depois deste primeiro pequeno texto, apresento outros como sendo parte integrante do mesmo diário, o que justifica o nível do texto, assim como o carácter informal.

12/02/2002

Às vezes, vou ver a minha avó que vive bastante longe de minha casa. Da última vez que lá fui passeava pela aldeia e passei por uma casa que não me era estranha. Perguntei à minha avó, procurando a razão pela qual me lembrava dela. Logo me esclareceu todas as questões. Eu tinha estado naquela casa com ela. Um dia, houve um grande alvoroço na aldeia onde a minha avó vive. Na aldeia vizinha, cerca de 25 a 30 km de distância, várias pessoas tinham sido despejadas, não tinham para onde ir. E aquela casa que agora me suscitou interesse sempre esteve fantasma. Várias pessoas que ficaram desalojadas estiveram naquela casa para passarem algumas noites. Umas demoraram mais a sair que outras que seguiram o seu caminho para casa de familiares ou outros locais. Alguns residentes da aldeia incluindo a minha avó iam lá dar alguma comida e foi numa dessas idas que fui com ela. Havia dias que os desalojados iam ao local onde dantes viviam buscar coisas deixavam na casa vazia e iam e vinham novamente. Mas porque é que apagaram a aldeia do mapa? Hoje está lá uma barragem, por isso deve ter sido essa a razão. Às vezes, vou lá no Verão com os meus pais e a minha irmã.

24/10/2012

Encontrei este texto no meu diário do ano 2002! Esta semana vou a casa da minha avó e vou procurar novas pistas para fazer o meu trabalho! Vamos ver o que vou encontrar 10 anos depois!

29/10/2012

Fui à tal casa, já não há registos do acontecimento, foram apagados com o tempo. Ainda havia duas senhoras que vivem ali perto que me podiam contar mais pormenores. Uma conhecia-a mesmo mal, só de vista, mas a outra já conhecia mais ou menos, é bastante simpática e solitária, viúva e sem filhos, foi fácil criar um diálogo. Sentámo-nos o lado da horta, numas cadeiras improvisadas e quando estava mais à vontade falei-lhe na aldeia.

Esta segunda, ao fim de me explicar alguns meios de subsistência que aplicavam no quotidiano vivido na aldeia, explicou-me que viveram lá cerca de 50 pessoas. Havia um senhor que de facto se realçava de todos os outros pela capacidade económica, e todos tinham as suas casas em terrenos alugados por ele. De uma forma ou de outra, não adiantando muitos pormenores, a senhora explicou que houve uma falha no pagamento. E então o dono dos terrenos mandou a policia lá ir, despejando toda a gente, logo bem cedo. Havia pessoas que se recusavam a sair, entre elas a Dona Luísa, a policia actuou pegando fogo em algumas casas.

Quanto à primeira senhora que referi, despachou-me, “se decidiram fazer a barragem, decidiram e pronto!” De poucas palavras e com pouca simpatia, abreviou toda a história numa frase omitindo todo o acontecimento anterior que marcou os habitantes da aldeia.

É através destas ideias contraditórias obtidas nestes depoimentos que organizo duas séries de fotografias que documentam os acontecimentos que extinguiram a aldeia.

3.1.Casas de Antes, hoje.

Uma série de fotografias que reproduzem imaginariamente a aldeia Antes hoje. Em cada fotografia o recorte da casa é delimitado, um limite objectivo, sem uma diluição progressiva. Após esse limite, o nosso olhar encontra-se com algo sem qualquer especificidade, é um lugar subjectivo, que separa o contínuo da realidade.

A separação das casas com o seu espaço de origem é tão grande que nada nesse espaço já inexistente é perceptível, sendo impossível representá-lo. Podemos imaginar uma linha cronológica que separa a casa do espaço que quanto mais longe está mais oculto se torna. É um espaço que o espectador pode ocupar, imaginando o que nunca poderá conhecer. Ou seja, através da estrutura, a forma está directamente ligada ao seu conteúdo, à sua história.

O nome do dono da casa e a respectiva morada são também mencionados na mesma fotografia. Formalmente a fotografia parece tirada de uma polaroid, e a parte de baixo serve precisamente para enunciar os nomes e as moradas. Para mim, este é também um ponto importante porque ao ser idêntica formalmente às fotografias da polaroid dá ao trabalho uma dimensão mais verídica e menos manipulada. O nome, ligado a uma dimensão mais afectiva, refere-se directamente à presença humana intrínseca à casa, a quem lá viveu chamando a atenção do para lá das ruínas, de todo um passado desvanecido. A morada, por sua vez, está mais relacionada a uma dimensão arquivística sugerindo um mapeamento da aldeia, e verificando-se localizações exactas. A morada sugere a existência de outros sítios como a igreja ou a fonte. Determina, uma objectividade e intensifica um carácter mais realista.

Mas o mapeamento da aldeia não é dado apenas através da morada como também da forma como as fotografias instaladas. Estas não seguem nem a típica horizontalidade nem verticalidade, estão aglomeradas dependendo do nome da rua, o que nos dá uma maior visibilidade da aldeia espacialmente.

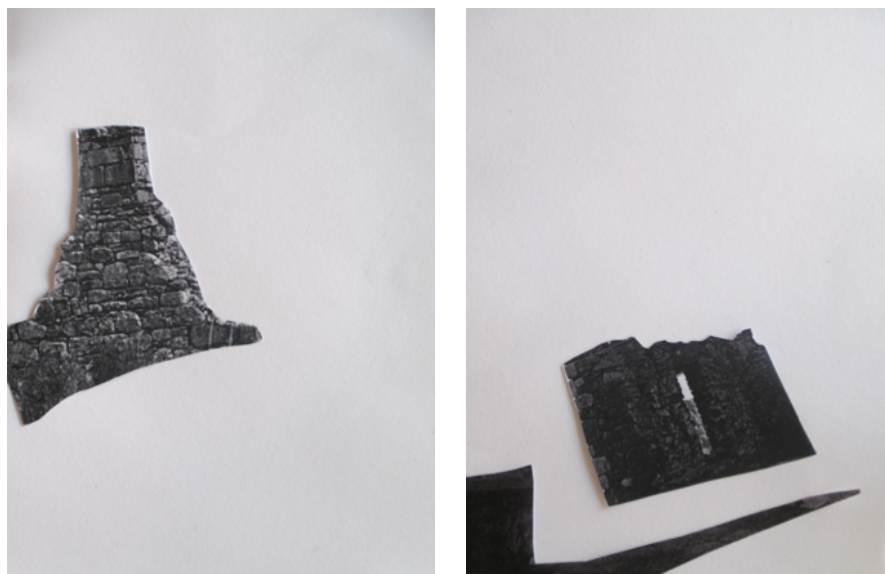


Fig. 23- Casas de Antes hoje. 2013

3.2.Prova 0

Estas fotografias não surgiram tanto da minha vontade de explorar a multiplicidade da fotografia mas sim da necessidade de criar elos narrativos que possam sustentar este arquivo, actuando mais no campo do simbólico. Não há aqui uma transformação da realidade, é antes assumi-la com as rupturas inerentes a ela. Aqui não é o referente da fotografia que funciona como prova da verdade, como testemunho de um acontecimento, mas a materialidade da fotografia. As fotografias aqui não provam através do objecto representado, mas sim através da materialidade da própria fotografia, através do recorte aparentemente acidental.

São fotografias a preto e branco, de pequenas dimensões que se encontram danificadas. O ainda visível oferece a hipótese de recriar o que já não existe.



Fig. 24- Prova 0. 2013.

3.3.Sem Título

Na presente série fotográfica a imagem sofre uma “manipulação” conseguida através das mudanças de foco da máquina fotográfica, permitindo a transformação da realidade. As alterações a que a fotografia está sujeita fazem com que a imagem habite um espaço imaginário. Não se consegue compreender a imagem nitidamente, somente vultos. Tal como na maioria dos arquivos o que parece aos olhos de um pode não parecer aos olhos de outro, dependendo das associações e lembranças pessoais. A imagem fica assim ligada a uma dimensão fantasiada. Podemos também verificar que a prova fotográfica é posta em causa, havendo em cada representado uma nítida desarticulação do “eu”. Esta série fotográfica apesar de não ser objectiva nem transmitir o seu conteúdo de forma directa têm uma faceta simbólica produzindo elementos que ajudam a criar uma narrativa sobre determinado acontecimento.



Fig.25. Sem título.2013.

Conclusão

Verificou-se, neste trabalho de investigação, que a necessidade de arquivar acontece desde que apareceu a escrita, imortalizando memórias ao longo de gerações. No entanto, o arquivo ficcionado a par com a arte é uma junção relativamente recente, tendo sido necessário percorrer um longo percurso passando da modernidade à contemporaneidade. Como já foi referido no Capítulo IV, o meu interesse em desvendar histórias desconhecidas e sobretudo esquecidas é natural, assim como o gosto pela arte. Logo, achei que este era o momento ideal para juntar estas duas áreas.

Ao longo desta pesquisa, fui traçando o caminho a seguir, à medida que conhecíamos novos autores e novos artistas. Walid Raad é um artista que já conhecia há algum tempo. Toda a sua obra, todo o seu arquivo ficcional estava ligado a uma dimensão psíquica, o que me suscitava muita atenção. Para melhor compreender esta ligação entre trauma e arquivo, cheguei ao livro de Derrida. Este autor analisou o arquivo através de uma perspectiva psicanalítica, transferindo conceitos desta dimensão para o arquivo tais como pulsão de morte, repressão, memória, censura, negação, reflectindo sobre alguns estudos de Sigmund Freud. Derrida mostrou-nos que o arquivo está sujeito a várias interpretações, não só pelo olhar diferente de cada leitor, como também de quem o executa, organizando-o através de operações como o recalque, a repressão e a censura. A repressão possibilita o “mal de arquivo”, ou seja, o desejo que alguém tem por classificar, organizar; possuindo a paixão do arquivo com um desejo compulsivo e repetitivo de retorno às origens.

Em novas pesquisas de teóricos e artistas, observamos que a fotografia era uma constante e senti necessidade de melhor compreender o seu papel no arquivo ficcional. Falo em arquivo ficcional, porque, após este estudo, considero que todo o arquivo deve ser visto como podendo conter elementos ficcionais. Referi anteriormente que o arquivador de forma consciente ou inconsciente pode alterar o processo de leitura dos documentos, assim como o documento deve ser posto sempre em causa. As memórias em que os documentos são baseados também são questionáveis, visto que é tão natural armazenarmos lembranças ‘verdadeiras’ como construí-las, associando vários elementos: os que derivam do acontecimento e os que provêm de composições.

A fotografia e o arquivo, juntos ou separados, remetem para a necessidade do ser humano em guardar e imortalizar momentos, acontecimentos, documentando-os com o intuito de activar as nossas memórias. A fotografia é vista como prova da verdade e é um documento de eleição por ser ou/e parecer bastante credível, conseguindo guardar algo, ao longo de gerações. Noutra perspectiva, pode chegar a um ponto de desconhecimento total, através de uma perda, de um roubo, da passagem de gerações, etc. Este “anonimato” a que a fotografia chega, porque a situação ou a pessoa representada já não é reconhecida por ninguém, também desencadeia novas narrativas imaginativas, que se tornam um bom ponto de partida para a criação de um arquivo com um discurso artístico. A fotografia oferece uma panóplia de estratégias, desde a alteração do mundo visível (encenação), às técnicas que a máquina fotográfica permite e às

modificações feitas na pós-revelação. Também a apropriação é igualmente importante na ficcionalização da fotografia, porque a cópia impõe a criação de um novo contexto, provocando a dúvida sobre a representação.

Procurando um pouco sobre este par fotografia / arquivo, deparámo-nos com o trabalho de Joan Fontcuberta. A consistência do seu trabalho é intimidante. O trabalho *Fauna* realizado com Pere Formiguera mostra como uma narrativa bem formulada sustenta todo um arquivo ficcional, pondo também em causa a veracidade da fotografia. Apresentaram os seus trabalhos em museus, um local bastante diferente da galeria, o que acentua a dimensão arquivística e documental da obra. Além disso, o museu alberga uma longa herança. Outros artistas abordaram e questionaram este espaço como, por exemplo, Broodthaers e o escritor Malraux, contribuindo para a reformulação de um novo conceito, embora através de formas muito distintas. O discurso estético questionava-se sobre o espaço expositivo, questionando o papel do museu, propondo outros espaços expositivos como a rua, a paisagem (Land Art), etc.

Contudo, e como já foi aludido, o arquivo é extremamente rizomático, albergando vários conceitos e elementos, através de um efeito dominó. Foucault questionou sobre o valor do documento e as suas oscilações na historiografia. Para o autor, o arquivo é definido a partir do aparecimento e distribuição dos modos enunciativos, fazendo com que o arquivo não seja apenas uma acumulação de documentos.

Também Le Goff relacionou o arquivo à construção de memórias e subsequentemente à história, contrapondo tal como Foucault o documento ao monumento.

Todos estes conceitos de arquivo, memória, esquecimento estão ligados a uma prática discursiva da história.

Os projectos apresentados foram o mote para a realização da dissertação teórica, procurando reflectir sobre a conservação de lembranças e a sua veracidade, tenham elas um carácter político ou pessoal, num contexto arquivístico e artístico, questionando relações de poder.

Através dos projectos realizados, conseguimos chegar a várias conclusões. Antes de tudo, a distinção entre a criação de um arquivo que tem como base alguma verdade e outro completamente imaginado, fazendo apenas parte de um mundo fantasiado, tendo em conta que, até certo ponto, ambos são ficcionados. Num arquivo completamente inventado, é necessária a existência de um argumento bem sólido que aguarde toda a estrutura dos materiais apresentados, fazendo com que estes não sejam apenas elementos desfasados, correndo o risco de os elos narrativos passarem despercebidos. Já o arquivo que tem como base uma verdade, é muito mais vulnerável à perspectiva do artista arquivador, podendo pôr facilmente em prática mesmo que inconscientemente os conceitos que Derrida referiu (censura, negação, etc.). Para mim, ambos foram um desafio, contudo, embora todo o meu percurso escolar tenha tido como alicerce a arte, ainda não me considero verdadeiramente experiente na produção de trabalhos artísticos. Por esta razão, tive algumas dificuldades que se basearam principalmente na procura de outras pessoas para cooperar no projecto. Há uma série de princípios a ter em conta, quando queremos que alguém nos

ajude na concretização de um trabalho. Este problema de mediação entre o artista e o outro, que à partida não é artista mas é necessário na concretização do projecto, vai ser um dos temas que quero debater num próximo projecto, tanto a nível teórico como prático. Além disso, o arquivo ficcionado, na prática artística contemporânea, vai também continuar a ser um tema de investigação para mim, considerando esta pesquisa teórica uma introdução a uma temática demasiado vasta para poder incluir – se toda nesta investigação.

Bibliografia

- Almeida, José Augusto Assis de; Casteleiro, João Malaca; Franco, Francisco Manoel de Mello. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Lisboa: Círculo dos Leitores, 2002.
- Barthes, Roland. *A Câmara Clara*. Uma Nota Sobre a Fotografia. Rio de Janeiro: ed. Nova Fronteira, 1984.
- Bazin, André. "Ontologia da imagem fotográfica" in *O Cinema*. São Paulo: ed. brasiliense, 1991.
- Belloto, Heloisa Liberalli. *Arquivística objetos, princípios e rumos*. São Paulo Associação de Arquivistas de São Paulo, 2002.
- _____, "Arquivologia: Objetivos e Objetos." Disponível em: <http://arquivoememoria.files.wordpress.com/2009/04/arquivologiaobjetivosobjeto.pdf>. (acedido em : 12/01/2013)
- Bergson, Henri, *Matéria e Memória*. São Paulo, ed. Martins Fontes, 1999.
- Benjamin, Walter. "Sobre alguns temas em Baudelaire" [artigo electrónico] Disponível em: <http://www.mediafire.com/?eikjzkrmif> (acedido em: 21/03/2013)
- _____, *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo, ed. Brasiliense. 1987.
- _____, "Paris capital do Século XIX", 1939 [artigo electrónico]. Disponível em: http://www.4shared.com/office/luR2L2CL/Walter_Benjamin_Paris_Capital_.htm&showComments=true (acedido em: 21/03/2013)
- Bloch, Marc. *Apologia da História ou o Ofício de Historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.
- Buchloh, Benjamin H., "Moments of History in the Work of Dan Graham". In *Walker Evans & _____*, Benjamin. "Atlas de Gerhard Richter: o arquivo anômico", *Revista Arte & Ensaios*, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Dezembro de 2009 Disponível em: http://www.eba.ufrj.br/ppgav/lib/exe/fetch.php?media=revista:e19:benjamin_buchloh.pdf (acedido em: 2/5/2013)
- Carchia, Gianni (et al). *Dicionário de Estética*. Lisboa: Edições 70, 2003.
- Cook, Terry, "Entrevista: Terry Cook", *InCID: Revista de Ciência da Informação e Documentação*, v. 3, n. 2 (2012), pp. 142-156. Disponível em: <http://revistas.ffclrp.usp.br/incid/article/view/178> (acedido em 4/03/2013)
- Cuniberto, Flavio. "Paisagem" in Carchia, G. (et al). *Dicionário de Estética*. Lisboa: Edições 70, 2003.
- Dan Graham*, 2000, pp. 211-215 [artigo electrónico]. Disponível em: https://mitpress.mit.edu/sites/default/files/titles/content/9780262015288_sch_0001.pdf (acedido em: 2/5/2013)
- Deleuze "O que é um Dispositivo". 1996. [artigo electrónico] Disponível em: <http://www.ufes.br/ppgpsi/files/textos/Deleuze%20%20O%20que%20é%20um%20dispositivo.pdf> (acedido em: 5/2/2013)
- Derrida, Jacques. *Mal de Arquivo. Uma Impressão Freudiana*. Rio de Janeiro: Ed. Relume Dumará, 2001.
- Ferreira, Virgílio. Artist Statement. <http://www.virgilioferreira.com/biografia/artist-statement>. S.d.
- Fields, Douglas. "Lembranças que ficam", "Apagando Memórias" in *Mente, Cérebro*. São Paulo: Julho 2006, p.38-53.
- Fontcuberta, Joan entrevistado por Coleman. [entrevista electrónica] Disponível em: <http://www.jca-online.com/fontcuberta.html> (acedido em 26/3/2013)
- _____. *El beso de Judas. Fotografía y Verdad*. Barcelona: GG. 1997.
- Foster, Hal. "O Retorno do Real" 2005 [artigo electrónico] Disponível em: <http://www.ufrgs.br/artereflexoes/site/wp-content/uploads/2011/02/o-retorno-do-real.pdf> (acedido em 5/03/2013)
- Freud, Sigmund; Breuer, Josef (s.d), *Estudos sobre a histeria* (1893-1895), vol II. [livro electrónico]. E-Book Browse. Disponível em: <http://ebookbrowse.com/estudos-sobre-a-histeria-pdf-d317380630> (acedido em 8/11/2012)
- Freud, Sigmund, (s.d) "O Estranho" in *História de uma neurose infantil e outros trabalhos*, vol XVII. [livro electrónico]. E-Book Browse. Disponível em: <http://ebookbrowse.com/vol-17-historia-de-uma-neurose-infantil-e-outros-trabalhos-pdf-d399890079> (acedido em 8 Nov. 2012)
- _____. "Uma nota sobre o bloco mágico". [artigo electrónico]. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/37098032/FREUD-UMA-NOTA-SOBRE-O-BLOCO-MAGICO> (acedido em: 8 Nov. 2012)
- Foucault, Michel. "De outros espaços". [artigo electrónico]. 1986. Disponível em: (acedido em)

_____. *Arqueologia do Saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

Halbwachs. *A memória Coletiva*. São Paulo, ed. Vertice, 1990.

Le Goff, Jacques. *História e Memória*. São Paulo, Ed. Unicamp, 1990

Merewether, Charles (ed). *The Archive Documents of contemporary art*, s.l. Whitechapel e MIT Press, 2006

Nora, Pierre. “Entre memória e história”. [artigo electrónico] Disponível em:

http://www.4shared.com/document/d07yzPvo/Pierre_Nora__Entre_Memria_e_H.htm?aff=7637829.
(acedido em 14/01/2013)

Piaget, Jean. *Problemas de Psicologia Genética*. Lisboa: Dom Quixote, 1972.

Raad, Walid. “Documents from The Atlas Group Archive”, ctrl[space] [artigo electrónico] Disponível em :<http://hosting.zkm.de/ctrlspace/e/texts/43?print-friendly=true> (acedido em 10 Nov. 2012)

Raad, Walid entrevistado por Tiago Costa. 2009. “Walid Raad. Deslocar o Tempo, o Espaço e a Memória”. Obscena 21. RAAD, Walid entrevistado por Alan Gilbert. 2002. [entrevista electrónica]. Bombsite, Bomb 81. Disponível em: <http://bombsite.com/issues/81/articles/2504> (acedido em 4/7/ 2012)

Rousseau, Jean-Yves (et al.), *Os Fundamentos da Disciplina Arquivística*. Lisboa: Dom Quixote, 1998.

Verwoert, Jan (et al.), “Research and display transformations of the documentary practice in recent art”, in Lind, Maria; Steyerl, Hito (eds.), *The Greenroom: Reconsidering the Documentary and Contemporary Art #1*. Berlim e Nova Iorque: Sternberg Press and CCS BARD

Krauss, Rosalind. *O Fotográfico*. Barcelona. Ed.GG. 2002

_____. “Postmodernisms Museum Without Walls.” [artigo electrónico] Disponível em:

<http://pt.scribd.com/doc/26229950/Krauss-Rosalind-Posmodernisms-Museum-Without-Walls>. (acedido em 23/02/2013)

_____. “*Voyage on north sea*”: *Art in the Age of Post-Medium Condition*. Nova Iorque: Thames & Hudson, 1999.

Schwarz, Dieter. "Look! Books in Plaster!": On the First Phase of the Work of Marcel, *October*, Vol. 42, *Marcel Broodthaers: Writings, Interviews, Photographs* (Autumn, 1987), pp. 57-66.

Muller- Pohle, Andreas. “Information Strategies”. 1985. [artigo electrónico] Disponível em :

http://equivalence.com/labor/lab_mp_wri_inf_e.shtml (acedido em 25/3/2013)

Haidu, Rachel. *The Absence of Work. Marcel Broodthaers 1964-1976*. Cambridge, Mass.: *The MIT Press*, 2010.

Índice de Imagens

Figura 1 – Claude Monet a pintar Nympheas no seu atelier, Giverny, 1923. Disponível em:

<http://novaziodaonda.wordpress.com/2013/04/14/monet-les-nympheas/>

Figura 2- Claude Monet, Les Nympheas, Musée de l'Orangerie, Paris. Série de 300 pinturas a óleo. No L'Orangerie estão 8: Nes Nuages, Reflets Verts, Soleil Couchant, Reflets d'arbres, Le matin clair aux saules, Le deux saules. Dimensões variáveis. Disponível em: <http://gwumoderism.blogspot.pt>

Figura 3- Eugène Atget, Boulevard de Strasbourg. Gelatin silver printing-out-paper print. 8 3/4 x 6 3/4" (22.2 x 17.1 cm) 1900(?). Disponível em:

http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A229&page_number=1&template_id=1&sort_order=1

Figura 4- Malraux a escolher imagens para o seu Museu Imaginário. Foto de Maurice Jarnoux. 1947.

Figura 5- Marcel Broodthaers. "Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section des Figures, 1972 (installation view) <http://quizlet.com/6106738/art-history-1900-present-9-of-11-flash-cards/>

Figura 6- Marcel Duchamp. Boîte en Valise. 1935-1941. Caixa em pele com reproduções das suas próprias obras. (69 items) overall 16 x 15 x 4" (40.6 x 38.1 x 10.2 cm). IX/XX from Deluxe Edition. The Museum of Modern Art, New York. James Thrall Soby Fund. © Succession Marcel Duchamp ARS New York/ADAGP Paris 1998. Photo: John Wronn, ©1999 The Museum of Modern Art, New York.

Disponível em:

http://www.moma.org/interactives/exhibitions/1999/muse/artist_pages/duchamp_boite.html

Figura 7- Ilya Kabakov. The man who never flew into space from his apartment. Instalação. 1981-88.

Figura 8- Keith Cottingham. "Fictitious Portraits Twins.". 1992. archival Fuji color coupler prints. Large image size, 38" X 46" vertical edition 12 Small image size, 18" X 21 3/4" vertical edition 15 Disponível em: http://www.kcott.com/art/art_pages/92/92a.html

Figura 9- Thomas Demand, Bathroom, 1997, 160x122cm. Disponível em:

<http://www.thomasdemand.info/images/photographs/>

Figura 10- Virgílio Ferreira, s.d. "Uncanny Places". Série de 12 fotografias a cores. Disponível em:

<http://www.virgilioferreira.com/projectos/uncanny-places>

Figura 11- Thomas Ruff Two Male Nudes from Nudes Series. Color Iris print on rag paper .Image Size: 10 1/4 x 13 inches . Paper Size: 29 1/2 x 23 1/2 inches. Edition of 50 .2001.

Disponível em:

<http://www.josephklevenefineartltd.com/NewSite/ThomasRuffNudeMaleCouple.htm#.UayoOKWxK2A>

Figura 12- Joan Fontcuberta e Pere Formiguera, Fauna 1983/87 , in

<http://www.pereformiguera.com/img/obra/fauna/grans/pere-formiguera-fauna-11.jpg>

Figura 13- Lamia Joreige. Objects of War 4 e 3. 2 print screen de 2 vídeos distintos que pertencem a uma série de 4 vídeos. 2006. In <http://www.lamiajoreige.com/films.php>

Figura 14- Walid Raad, S.d I Only Wish That I Could Weep". Print screen do vídeo. Disponível em:

<http://www.theatlasgroup.org/data/TypeFD.html>

Figura 15- Provas Maria ferreira. 2010. Série de 21 sacos de plástico com um objecto encontrado no seu interior. Em cada saco está escrito o dia e em que parte da casa foi encontrado.

Figura 16- Sem Título. 2010. 4 desenhos a grafite tendo tido cada um como mote uma fotografia danificada.

Figura 17- Mala Maria Ferreira. 2010. Mala com vários objectos e provas encontradas na casa de Maria.

Figura 18- Arkheion.2013. Envelopes com cartas no seu interior. Dimensões variáveis.

Materiais: Cartas

Montagem: Fotografias montadas umas sobre as outras no chão.

Figura 19- Sem Título. 2013. Série de 4 fotografias instaladas com espelhos.

Materiais: 4 fotografias e 8 espelhos

Montagem: numa prateleira à altura média do observador.

Figura 20- Objecto produzido com fotografias e espelhos.

Materiais: fotografias ,espelhos, armação em ferro, caixa de madeira.

Montagem: Numa plinto à altura média do observador.

Medidas: objecto- 35,50 x 30,00

Figura 21- Sem Título.2013. Imagens do vídeo.

Montagem: O vídeo vai ser apresentado numa televisão, haverá uma cadeira à sua frente com uns auriculares.

Figura 22-Caixa de luz (1 de 6).2013.

Materiais: Caixas, impressões e leds.

Instalação expostas na parede perto do vídeo evidenciando memórias em 1º mão vs memórias em 2ª mão.

Figura 23- Casa de Antes hoje. 2013. Série fotográfica.

Materiais: Fotografias

Instalação: As fotografias são expostas na parede. Cada “fila” de casas representa uma rua, justificando o facto de as fotografias não serem colocadas linearmente.

Figura 24-Prova 0. 2013. Série fotográfica.

Materiais: 18 Fotografias queimadas, emolduradas.

Montagem: 2 filas horizontais de 9 fotografias, espaçamento de 3 cm entre elas. 98,00 x 28,00

Medidas: cada foto 9x13.

Figura 25- Sem título. 2013. Série fotográfica a preto e branco.

Materiais: Fotografias

Montagem: Na parede, numa linha continua e horizontal na parede.

